# 前沿与对话

## 中青年音乐理论家论坛文集

黄汉华　冯长春　编

本书系2011年华南师范大学音乐学院音乐研究所联合
中国音乐美学学会、中国音乐史学会、西方音乐学会等音乐学术团体
发起主办的"前沿与对话——中青年音乐理论家论坛"的会议论文集。
论题涉及音乐学研究的各个学科，
对中国当代音乐学研究具有可资借鉴的参考价值。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

华南师范大学音乐学院

“广东省音乐学重点学科”建设成果

# 前沿与对话

## 中青年音乐理论家论坛文集

黄汉华　冯长春　编

文化艺術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

前沿与对话：中青年音乐理论家论坛文集 / 黄汉华，冯长春编. —北京：文化艺术出版社，2015.9
ISBN 978-7-5039-6035-2

Ⅰ.①前… Ⅱ.①黄… ②冯… Ⅲ.①音乐理论－文集
Ⅳ.①J60-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 222244 号

前沿与对话：中青年音乐理论家论坛文集

编　　者　黄汉华　冯长春
责任编辑　王　红
装帧设计　姚雪媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www. whyscbs. com
电子邮箱　whysbooks@263. net
电　　话　（010）84057666（总编室）84057667（办公室）
　　　　　84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）84057670（办公室）
　　　　　84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2015 年 11 月第 1 版
　　　　　2015 年 11 月第 1 次印刷
开　　本　700 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　29. 75
字　　数　600 千字
书　　号　ISBN 978-7-5039-6035-2
定　　价　54. 80 元

# 前 言

当今世界，无论政治问题还是学术问题，对话总是解决问题的重要途径之一。在科学研究领域，特别是学科分工日益精细的今天，跨学科的对话显得尤为必要，音乐学研究也不例外。不同学科之间的相互隔膜与误读，同一学科之间观念与方法的闭塞与滞后，都在一定程度上反映出“自言自语”或“闭门造车”所导致的音乐学研究的某种“贫弱”。尽管不同学科依然需要有各自的质的规定性或曰学科边界，但这绝不是学科之间可以关起门来互不往来的理由，“宁肯跟内行人打架，也不跟外行人对话”的观念，除了表明某种专业精神和学术的清高姿态之外，似乎也显示出其不够宽阔的学术胸襟和理论视野。深感于此种音乐学研究的景观，华南师范大学音乐学院音乐研究所联合中国音乐美学学会、中国音乐史学会、西方音乐学会等音乐学术团体，于2011年11月29日—12月1日在华南师范大学音乐学院发起主办了“前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”的学术会议。会议的主旨很明确：中青年学者是音乐学研究中思想最为活跃的一支队伍，希望来自不同研究领域的中青年音乐理论家们能够立足音乐学研究的理论前沿，以对话的学术姿态，发表自己的学术心得，交流最新研究成果，共商学是！

为期两天的学术研讨圆满而成功，来自北京、上海、广州、天津、南京、武汉、沈阳、重庆、杭州、西安、福州、济南、哈尔滨、温州、开封、日照、曲靖等地的多家音乐学院、艺术学院和师范大学音乐院系的中青年音乐理论家50余人参加了此次论坛。他们有的是各自研究领域具有全国影响的学科带头人，有的是崭露头角的学术新生代。论坛发言题目涉及音乐学方法论、音乐美学、中国音乐史学、西方音乐史学、民族音乐学、音乐人类学、音乐教育学、音乐心理学、音乐考古学、乐律学、音乐作品分析等诸多领域。著名音乐学家张振涛、韩锺恩、杨燕迪在论坛开幕式的发言中都不约而同地提到了1986年在辽宁兴城举办的具有深远影响的“中青年音乐理论家座谈会”，认为可以将此次“中青年音乐理论家论坛”视为25年后的又一次以中青

年音乐学者为主体的学术盛宴！作为会议主办方，我们并没敢奢望此次论坛有如此之高的学术影响力，但它的确再一次以自由对话的方式，比较有代表性地展示了中青年音乐理论家在音乐研究中的学术激情与影响冲击力。借此机会，再次向与会的专家学者表示由衷的谢意！

综上所述，将参加此次论坛的文章或发言稿加以汇总出版，无疑具有重要的学术意义。因此，在征得与会学者和发表其中部分论文的学术期刊的同意之后，这本厚重的论坛文集终于要摆在读者面前了。

由于时间或其他原因，部分与会学者未能提供论文收入本文集，现收入的文章绝大多数已在学术刊物上正式发表，部分发表文章与大会演讲时题目已有所不同，特别要感谢《音乐与表演》副主编王晓俊博士的大力支持，他在该刊连续 4 期辟出专栏，发表了此次论坛的数十篇论文。为了更为概括、忠实地反映论坛的学术景观，我们特在书后附上了一篇此次论坛的综述文章，文中对每一位与会者的发言都作了简要的介绍。因故未能提供正式文稿的学者发言，可在综述文章中大致了解其主要学术观点。

文集中的 40 篇文章涉及音乐学基本理论以及音乐学各子学科的诸多领域，读者从文章题目便可一目了然。因此，我们在编辑过程中没有再作学理和技术上的分类，而是按照作者姓氏拼音字母顺序作了简单的编排。至于文中主旨与立意，读者也自有体认，无须赘言。

最后，谨向文化艺术出版社特别是本书责编王红女士表示感谢！为使全书各篇体例统一她付出了辛苦的劳动。总之，她的热情支持和学术智慧已凝聚在这本精美的学术文集中。

编者

2014 年 1 月于广州

# 目录

班丽霞

# 艺术多棱镜中的派尔特

## ——其他门类艺术作品对派尔特音乐的传播与诠释

20世纪60年代以来，随着哲学解释学、接受美学、艺术社会学等学科的兴起，西方音乐学界长期以作曲家和作品文本为中心的研究模式遭到质疑。在这类研究中，音乐学家们深受施莱尔马赫（Friedrich Schleiermacher，1768—1843）解释学理论的影响，坚信作品中存在着某种永恒不变的意义，由作曲家固化于乐谱之中，所有属于接受范畴的演奏、欣赏、分析和诠释都以寻求和再现此意义为己任。同时，他们还将这种先在的意义与作曲家的创作意图联系在一起，认为“只有返回到思想产生的根源，这些思想才可能得到真正的理解”[1]。因此，作曲家所处的社会环境、生平经历、文件书信，尤其是他就创作意图所作的陈述，都成为解释其作品意义的主要途径。这也是我们当下通行的西方音乐史著作始终围绕作曲家与作品文本而展开的主要原因。尽管这一研究模式依然有其不可替代的学术价值，并得到德国音乐学家达尔豪斯的有力辩护[2]，但另有一些学者却针对其弊端提出了批评，波兰音乐学家卓菲亚·丽萨曾指出，音乐史学“一直错误地把音乐产品看做是史学研究的惟一对象，使音乐史学成为一种音乐作品拜物教的史学”[3]。最早触及这一艺术问题的解释学大师伽达默尔（Hans-Georg Gadamer，1900—2002）在《真理与方法》（1960）一书中，突破作家与作品的关系范畴，着重探讨了作品与受众之间的关系。他提出“我们所阅读的一切文本都只有在理解中才能得到实现。而被阅读的文本也将经验到一种存在增长，正是这种存在增长才给予作品完全的现在性”[4]。也就是说，作品的意义不是一个自律自足的客观存在，而是在对当下与未来无限开放的过程中，由作者、作品和受众共同建构的意义

① ［德］伽达默尔：《诠释学Ⅰ：真理与方法》，洪汉鼎译，商务印书馆2010年版，第268页。

② ［德］卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社2006年版，第65—66页。

③ 转引自于润洋《现代西方音乐哲学导论》，湖南教育出版社2000年版，第493页。

④ ［德］伽达默尔：《诠释学Ⅱ：真理与方法》，洪汉鼎译，商务印书馆2010年版，第25页。

世界。

这些关于方法论的争议和探讨无疑为音乐研究带来新的启发和视角，在研究爱沙尼亚作曲家阿沃·派尔特（Arvo Pärt，1935— ）的新课题中，我想尝试从音乐接受的层面考察派尔特的宗教音乐在当代的意义呈现。一旦进入接受领域，发现这里也有一个相当广阔的世界，它不仅包括作品的诠释，也包括作品的传播。就作品的诠释而言，其诠释主体可分为大众爱乐者、职业乐评家和音乐学家，他们对作品不同程度的理解和诠释，是实现作品审美价值的关键。同时，作为作品与受众之间的必要中介，传播也是值得关注的重要环节，其中涉及的层面更加复杂，如作品的演奏演唱及音乐会、音乐节的举办，乐谱、CD、DVD的出版发行，电视、音乐台、网络媒体的转播，音乐报刊、期刊、著作的书写出版，等等，这让人联想到社会学家霍华德·贝克尔的一个重要理论命题：艺术是一种“集体行动”（collective action）的产物，多方参与者的协作互动构成了形形色色的“艺术世界”（Art worlds）。[①] 在这个命题中，研究者不再纠缠于“艺术是什么”，而是关注“艺术何以可能”（What Makes Art Art? ）[②]。

## 一、阿沃·派尔特与“钟鸣”风格

阿沃·派尔特是当今世界备受瞩目的宗教音乐作曲家，其音乐的宗教气质主要出自一种称作“钟鸣”（Tintinnabuli）[③] 的创作风格，其语言简洁、单纯，亲近中世纪的宗教音乐。这一风格源自派尔特创作生涯中的一次重要转折：20世纪60年代，年轻的派尔特因执着于序列、拼贴等西方现代音乐技巧，在当时苏联治下的爱沙尼亚显得特立独行并备受打压。至70年代初，创作与生活的双重危机促使派尔特放弃先锋性的音乐创作，重新思考生命与音乐的实质。这一时期，东正教修道院的钟声给了他极大启发。他认为，仅仅一声钟鸣就已具备他所努力寻求的完美、统一和永恒，此外一切纷繁复杂的事物都毫无意义。他决心将自己的作品建立在极简的素材即一个调性明确的三和弦之上，它的声音就如同钟鸣。关于钟鸣风格的语言特征与具体运用，可以《柏林弥撒》[④]（*Berlin Mass*，1990）的“荣耀经”为例（谱例1）。

谱例1：派尔特《柏林弥撒》“荣耀经”第1—4小节[⑤]（p. 4）
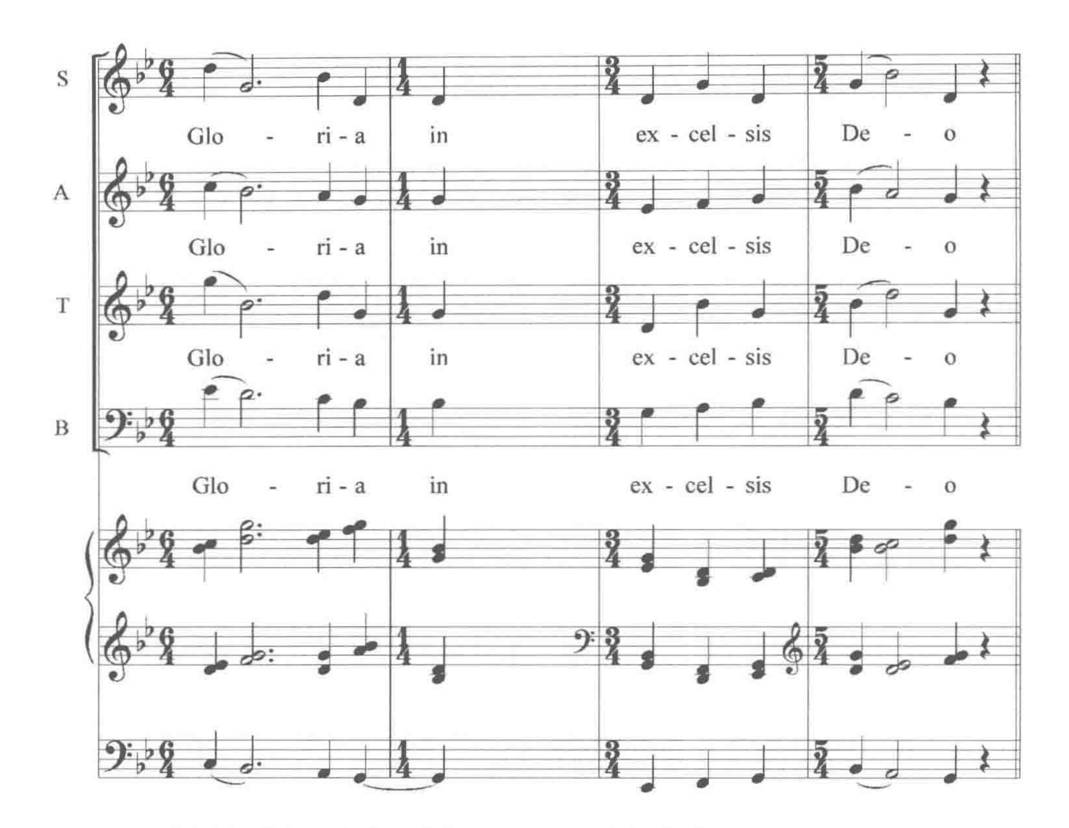
---

① Howard Becker, *Art world*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982, p. 360.

② 严俊：《艺术何以可能?》，《中国农业大学学报》（社会科学版）2010年第2期。

③ 有关派尔特的“钟鸣”风格可参见笔者的另一篇文章《论阿沃·派尔特宗教性音乐的神圣与显圣》，《中国音乐学》2011年第1期，第121—126页。

④ 《柏林弥撒》为合唱队（或四位独唱者）和管风琴而作，共有八首分曲，除常规弥撒的五个固定分曲（依次为慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经）外，另有两首短小的哈利路亚和一首圣神降临继叙咏，可供表演者根据教会不同节日的需要自主选择。

⑤ Arvo Pärt, *Berliner Messe*, Wien: Universal Edition, No. 19567. 1990.




所有“钟鸣”作品的音乐织体均由两个基本声部构成，一个是以级进为主的“旋律声部”（M-voice），一个是由分解和弦构成的“钟鸣声部”（T-voice）。两个声部始终围绕一个固定的三和弦（也称“钟鸣和弦”）以音对音的方式同时进行。《柏林弥撒》的“荣耀经”以 g 小三和弦为核心，合唱中的 S、T 声部属于“钟鸣声部”，仅由 g 小三和弦分解的三个音交替组成，这种上下不断跳进的“锯齿状”音调使“钟鸣声部”明显具有器乐化的特点。合唱中的 A、B 声部及管风琴的低声部都属于“旋律声部”，均在 g 小调自然音阶的范围内展开，经文歌词中的每个词语都配以严格的级进旋律，只有词语变换时才可以中断并由另一个级进旋律接替。管风琴的两个双音声部由“钟鸣声部”与“旋律声部”交叉混合而成，均可以拆分成 g 小调的分解和弦与音阶级进。整体来看，因乐曲始终围绕单一的 g 小三和弦展开，它的相对静止与循环往复给音乐带来钟声弥漫的宗教气氛。此外，尽管横向进行的各个声部极其简单纯净，但纵向的和音却常常出现不协和的二度、七度甚至音块的效果，如谱例中的第一串和音就同时出现 B、C、D、E、G 各音，直到第 2 小节不协和的和音才解决到完满的钟鸣和弦，这种织体设计有其独特的弹性与张力，造成钟鸣风格既传统又现代的奇特混合。

自1976年的钢琴小品《致阿丽娜》（*Für Alina*）迄今，派尔特已完成近80部作品①，无论是器乐还是声乐，也无论作品的规模大小，作曲家坚持运用他的钟鸣风格，使其音乐始终具有浓郁的宗教气息。不仅如此，派尔特在20世纪80年代之后的作品大多采用宗教题材，如《约翰受难乐》（*Passio*，1982）、《圣母悼歌》②（*Stabat Mater*，1985）、《我是真葡萄树》③（*I am the True Vine*，1996）、《悲歌》（*Lamentation*，2002）、《天主经》④（*Vater unser*，2005）等。如此这般的题材"陈旧"和语言"返古"，必然招致一些乐评人的质疑。早在20世纪80年代派尔特于西欧初露头角之际，就有人批评他的音乐属于"anachronism"（时代错误，完全落伍）和"fundamentalism"（原教旨主义）⑤。然而，与这类批评相对的另一端却给予派尔特热诚的赞誉，美国女诗人莉卡·蕾瑟（Rika Lesser）在写给派尔特的信中，以充满诗意的笔调写道："您的音乐是我唯一想要居住于其中的音乐。有时，我希望音乐能够停止、凝结，在我身边搭建起一个永恒的建筑，让静默的振动与共鸣将我包围，直至永远。"⑥进入21世纪，派尔特在欧美的声誉与日俱增，各类奖项、荣誉、委约、音乐会邀请纷至沓来。在流行音乐铺天盖地、艺术音乐日趋小众化的今天，罕有作曲家像派尔特这样，在职业乐评家、音乐出版商和大众爱乐者中间，均获得极高的关注和评价。那么，究竟有哪些因素让他的音乐受到如此广泛的关注呢？这个问题将笔者的思考引向派尔特音乐的接受领域。

## 二、阿沃·派尔特与"艺术多棱镜"

在对派尔特音乐接受范畴的考察中，有一种现象尤其引人注目，那就是其与当代电影、纪录片、舞剧等视听艺术门类的协作与互动，其中的某些经典之作不仅强有力地推动派尔特的音乐在全球范围内的传播，还以新的文本和语境深化了对派尔特音乐内涵的诠释。笔者将这些与音乐密切互动的各门类艺术比喻为"多棱镜"，它们从多重角度折射出我们通常在音乐内部看不到的景象。

---

① 参见派尔特的官方网站：http：//www. arvopart. info/compositions. html。

② 《圣母悼歌》（*Stabat Mater*）是一首13世纪献给圣母玛利亚的圣诗，1727年后被纳入罗马天主教礼拜仪式，历史上曾有多位作曲家为之配乐。

③ 《我是真葡萄树》（*I am the True Vine*）源自《新约·约翰福音》第15章："我是真葡萄树，我父是栽培的人。凡属我不结果的枝子，他就修理干净，使枝子结果子更多。……"（基督教《圣经》和合本）

④ 《天主经》（*Vater unser*）又名"主祷文"，出自《新约·马太福音》第6章："我们在天上的父，愿人都尊你的名为圣。愿你的国降临，愿你的旨意行在地上，如同行在天上。……"（基督教《圣经》和合本）

⑤ Rachel Cowgill，*Sacred Music in Secular Times*：*Arvo Pärt*，*an anachronism in the twentieth century*? BMus. thesis，Goldsmiths College，University of London，1989.

⑥ Andrew Shenton，ed.，*The Cambridge Companion to Arvo Pärt*，Cambridge University Press，2012.

在西方现当代音乐中，有许多作曲家的作品与其他门类的艺术存在着各式各样的联系。如法国作曲家萨蒂（Erik Satie，1866—1925）与诗人、剧作家科克托（Jean Cocteau，1889—1963）在艺术见解上的共鸣；美国作曲家约翰·凯奇与现代舞蹈、观念艺术、前卫剧场的互动；莫顿·费尔德曼（Morton Feldman，1926— ）曾在抽象表现主义绘画中汲取灵感；菲利普·格拉斯（Philip Glass，1937— ）与电影、纪录片和舞台戏剧的频繁合作，等等。阿沃·派尔特也是一位与其他艺术门类关系密切的作曲家。与其音乐相关的电影、舞剧、戏剧、纪录片等不仅数量众多，而且关涉全球近30个国家的艺术家与作品。一位名叫平克顿（David Pinketon）的青年音乐学者在互联网上创建了有关派尔特的信息资料库①，其中列出的约120余部电影、舞剧和戏剧作品均采用了派尔特的音乐。按照大致时期和配乐方式可将这些作品粗略分为两类：

第一类是20世纪六七十年代派尔特在爱沙尼亚广播电台供职时所写的配乐，其中包括动画、卡通、纪录片、电影，以及儿童戏剧、木偶剧等。尽管这些实践让青年时代的派尔特积累了不少创作经验，但在他后来所列的作品目录中②，却完全略去了这些配乐作品，这似乎表明他并未将它们视为能够体现其个人风格的独立创作，而只是他在那个阶段必须完成的工作而已。

第二类是20世纪90年代迄今的80余部电影和舞台作品，以2000年之后的作品居多。这一时期，派尔特极少作为专门的配乐作曲家参与其中，而是由其他艺术家选用派尔特的某一部或多部作品作为配乐，并根据表现需要作适当的改编。最常被选用的配乐以他"钟鸣"风格的作品居多：首先是1976—1978年创作的纯器乐小品，如《致阿丽娜》（*Für Alina*，1976）、《兄弟》（*Fratres*，1977）、《白板》（*Tabula Rasa*，1977）、《镜中镜》（*Spiegel im Spiegel*，1978）等。其次是1980年之后创作的一些宗教声乐作品，如《自深深处》③（*De Profundis*，1980）、《圣母悼歌》（*Stabat Mater*，1985）、《求主怜悯》（*Miserere*，1989）、《连祷》④（*Litany*，1994）、《又圣母经》（*Salve Regina*，2001）等。本文标题中提到的"艺术多棱镜"正是由第二类的艺术作品构成。

这些作品与派尔特音乐的关系包含多种方式、多重维度。按照伽达默尔的"视域

---

① David Pinketon, *Pärt on Film*, David Pinketon's Arvo Pärt Information Archive,（http://www.arvopart.org/）. 平克顿收入的都是已发行影像制品的作品，根据笔者的进一步调查，未被平克顿统计的电影和舞台作品尚有十余部之多。

② *List of Works by Arvo Pärt*，转引自 Paul Hillier, *Arvo Pärt*, New York: Oxford University Press, 1997, pp. 208—210。

③ 《自深深处》源自《旧约·诗篇》第130篇的首句 De Profundis Clamavi："耶和华啊，我从深处向你求告。"（基督教《圣经》和合本）。我国天主教徒称此篇（《圣咏篇》第130篇）为《哀悼经》。

④ 派尔特这首《连祷》（*Litany*）的歌词取自希腊教父圣约翰·克里索斯托（St. John Chrysostom，347—407）的24首短祷文。圣约翰又称"金口若望"，他生前制定的礼典是后世东正教礼仪的基础。

融合”之说，在作者—文本—读者（受众）这三者关系中，笔者所关注的不再是作者与文本的关系，而是文本对读者的意义显现，也就是要将“文本所具有的意义指向置于‘读者’自己所开辟的意义宇宙之中”[①]。在对文本的不断“返回”与“倾听”中，达成笔者与派尔特的音乐、与这些相关电影与舞剧文本的“视域融合”。

## 三、电影、舞蹈作品对派尔特音乐的传播与诠释

本文在其他门类艺术作品对派尔特音乐的传播与诠释中择取的实例，均出自当代世界最杰出的艺术家之手，其中包括法国“新浪潮”电影导演戈达尔（Jean Luc Godard，1930— ）的短片《在时间的黑暗中》（*Dans le noir du temps*，2002）；匈牙利电影导演贝拉·塔尔（Béla Tarr，1955— ）的长片《撒旦探戈》（Sátántangó，1994）；中国台湾舞蹈家林怀民（1947— ）编创的舞蹈《竹梦》（2001）。

### （一）戈达尔《在时间的黑暗中》与派尔特《镜中镜》

戈达尔《在时间的黑暗中》是电影集锦片《十分钟年华老去：大提琴篇》（*Ten Minutes Older*：*The Cello*）[②] 的最后一部。原本只有10分钟的黑白短片又被断分成10个片段，分别由戈达尔、帕索里尼、爱森斯坦的影片及二战时期的资料片剪辑拼贴而成。按照字幕的提示，影片试图用10个短瞬的场景，记录有关“青春、勇气、思想、记忆、爱情、沉默、故事、恐惧、永恒和电影”的“最后几分钟”。这10个场景几乎浓缩了人世间最悲惨的经历和命运，充斥着触目惊心的残酷和沉痛。尽管记忆中的所有苦难都有始有终，都有它们“最后的几分钟”，但更沉重的问题却是如果时间本身也沉陷在黑暗中呢？“最后的几分钟”之后就是光明吗？时间能否在暗夜中拯救自身呢？其实影片一开头就对这个问题作出了回答：在漆黑的旷野中，一个孩子问老人：“为何要在黑暗中点燃火把？”老人回答说：“或许是这世界缺少光明，需要火把来照亮，用来驱走什么，带来什么。特别是面对人群，我总觉得有这个需要。”那么这火把与光明的寓意又是什么？

影片主体部分的配乐选自派尔特的器乐小曲《镜中镜》（大提琴与钢琴版[③]）。音乐在火光照亮孩子眼睛的那一刻响起，一直延续至“最后的意象”之前。在感官层次上，音乐所带来的听觉感受与影像的视觉冲击形成截然相异的“声画对位”关系，但内在精神上二者却达成了一种契合与呼应。当大地呈现出一幕幕残忍狂乱的末日景象

① ［德］伽达默尔：《诠释学Ⅱ：真理与方法》，洪汉鼎译，商务印书馆2010年版，第25页。

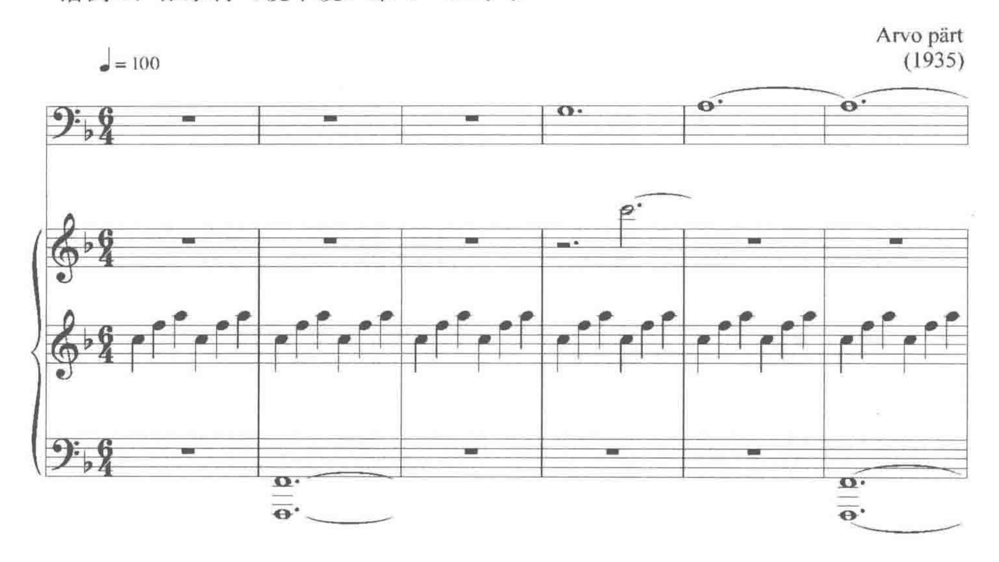
② 《十分钟年华老去》是由全球15位知名导演分别执导的15个短片集锦而成，他们以各自独特的方式诠释时间与生命的意义。集锦又分两篇：小号篇（七部）与大提琴篇（八部），以乐器来区分和命名既与短片衔接过渡时的配乐有关，也与各篇的总体色调有关。整部集锦的主题配乐由Paul English负责。

③ 《镜中镜》有两个配器版本，另一版本由小提琴和钢琴演奏。

时，钢琴以澄明、宁静的姿态萦绕在夜空之上；面对人类存在的荒谬与绝望，大提琴略带忧郁的音调饱含悲悯与抚慰；当所有罪孽的瞬间都湮没在时间的洪流中时，唯独乐声还在至高处鸣响，散发着永恒而神圣的光芒。借用波兰作曲家普莱斯纳（Zbigniew Preisner）的一句话："音乐在电影里是唯一完整的形而上"（music in films is the only complete metaphysics）①，派尔特的音乐正是在另一处空间，以另一种叙事语言呈现了影像背后所寻求的神圣寓意，即老人所说的火把的寓意。

就音乐自身来讲，《镜中镜》（谱例 2）属于派尔特典型的"钟鸣"风格，以单一的 F 大三和弦为核心，钢琴右手演奏 F 调内三和弦的分解琶音，左手则交叉演奏 F 八度持续低音与超高音区的 F 和弦音，它们共同构成了作品的"钟鸣声部"；大提琴演奏的是级进的"旋律声部"，始终围绕 F 音阶上下游弋。F 三和弦的萦绕反复，给音乐带来一种永无止息之感，既像教堂钟声的无限弥漫，又像时间之河的静静流淌。在与指挥家希利尔谈论"钟鸣"作品的声部关系时，派尔特解释说："旋律声部总是象征主观世界，即日常的以自我为中心的生活，充满了罪恶与不幸；钟鸣声部则是宽恕的客观领域。旋律声部看上去是在徘徊，但总由钟鸣声部坚定地引导。这就像是永恒的二元论：肉体与灵魂，人间与天堂；但这两个声部其实是一个声部，是一个实体的两个部分。"② 可见，派尔特的音乐自身即拥有一个二元对立的小宇宙。

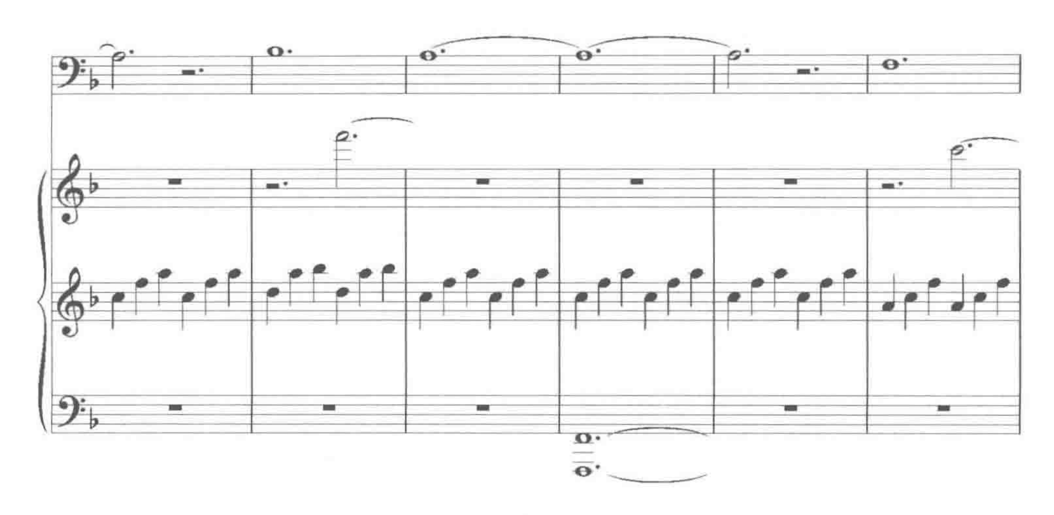
谱例 2：派尔特《镜中镜》第 1—12 小节③




① 转引自罗展凤《必要的静默：世界电影音乐创作谈》，生活·读书·新知三联书店 2011 年版，第 23 页。

② 转引自 Paul Hillier, *Arvo Pärt*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 96。

③ Arvo Pärt, *Spiegel im Spiegel for cello and piano*, Wien: Universal Edition, No. 30336. 1978, p. 2.



在戈达尔的电影中，这个小宇宙由影像与音乐共同承载，只有在乐声扬起的那一刻，这个由罪孽与宽恕、苦难与抚慰构成的二元世界才得以完整显现。深谙电影音乐奥秘的波兰导演基斯洛夫斯基曾说过："有些东西即使在银幕上看不见，但一旦乐声扬起，它们便开始存在。能够汲取那些不单单存在于影像或音乐之间的东西是极耐人寻味的一件事。当你把两者合二为一，某种特殊的意义、价值观，以及能够营造特殊气氛的东西便突然开始存在……"①《在时间的黑暗中》，通过影像的"召唤"与对比，派尔特"钟鸣"音乐所隐含的神圣性得以充分彰显。

### （二）贝拉·塔尔《撒旦探戈》与派尔特《又圣母经》

最初选择贝拉·塔尔的《撒旦探戈》纯粹是个误会。在国外音乐网站上寻找派尔特的作品时，看到一个为《撒旦探戈》片段"配乐"的视频，音乐采用的是派尔特的宗教声乐作品《又圣母经》（*Salve Regina*，2001）。由于从未看过这部影片，"配乐"的情绪、色调、节奏又与片中的氛围极其吻合，便认为这就是塔尔电影中的原有配乐。但是，当我把塔尔的电影原作完整看过之后，才发现其中根本没有派尔特的音乐。原来，这是一位名叫 Zentaylor 的 Youtube 用户自己制作的一段音乐视频（Home-made music video）。确切地说，他是为派尔特的《又圣母经》配上了《撒旦探戈》的画面剪辑。之所以还是坚持谈论这部作品，是因为我在前文已经交代过，本文主要关注的不是作曲家与作品的关系，而是作品与接受者的关系。尽管塔尔与派尔特之间没有任何形式的艺术合作，但这部由受众制作的视频短片却将他们的作品结为一体，并

① 这是世界著名的波兰电影导演基斯洛夫斯基（Krzysztof Kielowski，1941—1996）在传记中谈及普莱斯纳的音乐时所说的一段话。普莱斯纳是与他长期合作的电影配乐大师，其音乐在全球有着非常广泛的爱好者。转引自罗展凤《必要的静默：世界电影音乐创作谈》，生活·读书·新知三联书店 2011 年版，第 18 页。

被数万网众点击播放。从视频的数百条评论中，可以看出大多数观众对这段视频的肯定与赞赏。如新近的一条评论说：

> 我曾经看过许多视频，这个作品真正令人感动。谢谢你。音乐引人入胜，影像也很强大。它们的结合甚至胜过它们的单独之和。[①]

《撒旦探戈》是匈牙利当代著名导演贝拉·塔尔的鸿篇巨制，长达七个半小时的影片共分12个部分，以20世纪90年代匈牙利的集体农庄为背景，展现了人们颓败、绝望、封闭的现实生活和内心世界。这段视频的制作者Zentaylor在视频中主要截取了影片第5部分《未装订》的场景：一个天真朴实的小女孩被哥哥骗去了所有的钱，并一直被家人和所有村民冷落。似乎被整个世界抛弃和忘却的她，虐待并毒死了唯一陪伴在她身边的猫咪，最后在一处坍塌的教堂里服毒自杀。Zentaylor还在女孩的故事中不时穿插酗酒医生用木板封窗的场景。当女孩整理好破旧的衣装，在教堂中静静地死去之后，医生也在窗户上钉上最后一块木板，派尔特的音乐就在这一片黑暗和死寂中结束。

在我看来，很难说派尔特的音乐对塔尔电影的诠释有多大影响，毕竟《又圣母经》只有12分多钟。但反过来说，《撒旦探戈》对于我们理解派尔特音乐的内涵及意义却有着深刻影响。在看这段视频之前，我虽听过《又圣母经》的唱片，但并未留下特别深刻的印象，甚至连"万福母后"（"Salve Regina"）这个拉丁词语的意思都没弄明白。但伴随塔尔的电影画面再次聆听这个作品，却深深地被音乐所打动，几乎才听到作品的一半时，我便猜出它的歌词一定与圣母有关，因为这是绝望中的孩子向母亲发出的哀呼，让人联想到波兰作曲家格雷茨基《悲歌交响曲》[②] 的第二乐章。

《又圣母经》[③] 是天主教用于敬礼圣母玛利亚的四首赞美诗之一，产生于中世纪晚期，通常在圣三主日到基督降临节主日之间的晚祷结束时唱诵。[④] 派尔特的这部乐曲是2001年为四部合唱与管风琴而作，采用完整的拉丁语经文。音乐依旧沿用以三和

---

① 这段评论的原文是：(I have seen a lot of videos and this is a truly moving work. Thank you. The music is spellbinding and the video is powerful. Combined they are even better than the sum of their parts. ——Amy Browny) 评论时间：2012—07，网址：Arvo Pärt—Salve Regina (Full)，(http://www.youtube.com/watch? v=f1CNNf9iU9Y)。

② 《悲歌交响曲》(*Symphony of Sorrowful Songs*) 是格雷茨基（Henryk Górecki，1933—2010）的第三交响曲，创作于1976年，三个乐章都含有女高音的独唱，歌词内容均与伟大的母爱和战争导致的分离有关。

③ 《又圣母经》也是天主教传统"玫瑰经"的最后一部分。"又"这个字是为了与"圣母经"（Ave Maria）的译名加以区分所加。

④ Jeannine Ingram and Keith Falconer, "*Salve Regina*", Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

弦为主导的“钟鸣”风格。《又圣母经》始终围绕的是 e 小三和弦，人声演唱以级进为主的“旋律声部”，管风琴则主要演奏分解琶音的“钟鸣声部”。在罗马天主教礼仪中，《又圣母经》属于交替圣歌（Antiphone），派尔特在创作中有意延续了它的传统，整部作品十分接近早期赞美诗的风格。其歌词经文是：

> 万福母后！仁慈的母亲，我们的生命，我们的甘饴，我们的希望。
> 厄娃子孙，在此尘世，向你哀呼。在这涕泣之谷，向你叹息哭求。
> ……①

在《撒旦探戈》中，塔尔用他闻名于世的长镜头将女孩自杀的过程转化为一场平静而庄严的受难仪式，影片用字幕打出无声的旁白：

> 是的，她轻轻告诉自己
> 天使看到了，天使知道了
> 她的内心平静了，树、路、雨
> 夜晚，一切都安静了
> ……
> 她没有理由担心
> 她知道她的天使已为她出发

这段场景和旁白会在观众心中引发强烈的悲悯之情，而派尔特的音乐无疑满足了观众的“期待视野”②（姚斯）。在派尔特所有“钟鸣”风格的作品中，《又圣母经》是相对比较感伤的一首，充满了“叹息哭求”的音调和情绪。与戈达尔影片中的“声画对位”相反，在 Zentaylor 的视频中，音乐与《撒旦探戈》的画面在语言形式上基本同构，例如，缓慢的音乐节奏与长镜头的画面推进、类似早期赞美诗的风格与黑白的影像、悲伤的曲调与影片的悲剧情节等。同时，声画在内在情绪与精神层面既构成呼应又形成对位：具有宗教神圣性的《又圣母经》似乎回应了小女孩对天使的呼求；而音乐的悲悯哀伤与小女孩自杀前异乎寻常的平静之间又形成鲜明对比，也可以说是一种反比，即小女孩表现得越平静，音乐就显得越悲伤，反之亦然。

可见，以上所举的这两部电影作品都对派尔特音乐的诠释产生了重要影响，通过或对位或同步、或召唤或应和的声画互动，派尔特音乐的隐性内涵在观众的接受与理

---

① 《又圣母经》中译文节选自维基百科的“玫瑰经”词条。

② “期待视野”是德国接受美学创始人姚斯提出的概念，“主要指由接受主体或主体间的先在理解形成的、指向本文及本文创造的预期结构。”参见胡经之主编《西方文艺理论名著教程》第二版（下），北京大学出版社 2003 年版，第 417 页。

解过程中得到充分显现。

### （三）林怀民《竹梦》与派尔特《兄弟》

“云门舞集”是台湾编舞家林怀民于1973年创建的现代舞蹈团。几十年来，林怀民指导这个舞团先后上演了80余部舞蹈作品，曾在全球几十个国家和城市巡演，享有“世界一流现代舞团”的盛誉。创作于2001年的舞蹈《竹梦》是林怀民的经典作品之一，题材和意境带有浓郁的东方美学特征。作品共分7个片段：《晨雾》、《春风》、《夏喧》、《秋径》、《雨霁》、《午夜》与《冬雪》。各段舞蹈之间表面看来相对独立，但整体意境上却圆融统一。舞者们试图用自己的肢体语言表现清晨至午夜的时光流转、春夏秋冬的四季轮回以及雾风雨雪的自然变幻。与林怀民的早期作品相比，《竹梦》既摒弃了传统的叙事色彩，也无关乎喜怒哀乐的具体情感，而是用抽象而唯美的身体动作传达一种纯然的存在状态。正如台湾学者蒋勋所说：“这里没有事件，没有历史。林怀民使人的身体回到时间和空间的初始状态。”①

“云门舞集”的作品一向注重对音乐的选择，《竹梦》中的音乐除开头与结尾的竹箫独奏外，前6个片段全部采用了派尔特的作品②，其中包括《兄弟》、《白板》和《纪念本杰明·布里顿的挽歌》。林怀民在电视访谈中谈及《竹梦》的配乐时说：“我爱阿沃·派尔特的音乐，因为它有强烈的空间感、奇妙的呼吸和充满情感的暗示。”而这些美学特质也正是林怀民在《竹梦》中所努力寻求的。

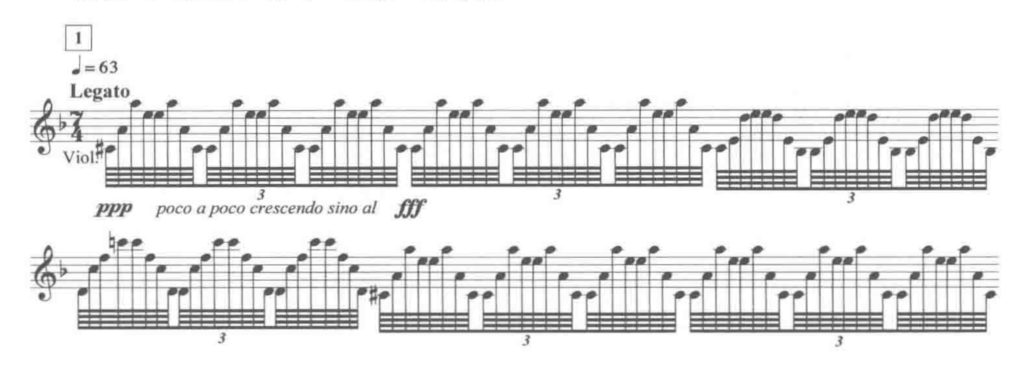
以《晨雾》与《春风》两部分为例。《竹梦》开头是一段澄明幽静的竹箫独奏，吹箫者一袭白衣独坐舞台，晨雾缭绕中的竹林在其身后浮现，一场竹林深处的梦幻随之开始。伴随竹箫的最后几声长音，《兄弟》间奏中的鼓点响起，一位舞者缓缓走出竹林。在我看来，派尔特的音乐之所以能与竹箫衔接得如此自然，主要是因为《兄弟》的间奏及其后几个段落始终处在一种静默、沉思的气氛中，丝毫没有打破由竹箫营造的梦幻氛围。《晨雾》采用的是12把大提琴版的《兄弟》片段，舞蹈动作完全按照音乐的节奏而展开。6位白衣舞者逐个走出竹林，徐缓而舒展的身体动作伴随音乐的内在呼吸，上演了一出庄严的生命仪式。《兄弟》音乐中原有的某种忧郁色彩在这里被淡化，凝重的大提琴音色转而为《晨雾》增添了静谧庄严的仪式感。《春风》的配乐是小提琴与钢琴版的《兄弟》。开头第一段，小提琴奏出一连串六十四分音符组成的三连音音型（谱例3），一位白衣女子在竹林间随乐起舞，长长的云袖和衣裙在飞速的旋转中变成朵朵白色的莲花，象征着春天的来临和万物的萌生。派尔特音乐中原本表现的躁动与不安，在这里转化为充满生命力的律动与激情。

---

① 转引自林怀民《云门舞集与我》，上海文汇出版社2002年版，第6页。

② 《竹梦》采用派尔特音乐的具体安排是：《晨雾》、《春风》—《兄弟》；《夏喧》—《白板》快板部分；《秋径》—《白板》慢板部分；《雨霁》—《纪念本杰明·布里顿的挽歌》。这些作品均出自ECM唱片公司为派尔特发行的第一张专辑（1977年出品）。

谱例3：《兄弟》标号1的前两行乐谱①




就《兄弟》整部作品来说，其9个段落的钢琴部分不断在重复同样的旋律与和声素材，只是每段都比前一段移低三度，直到最后一段在低两个八度的音区上重新回到开头的主题，仿佛一切又回到原点。显然，这一轮回往复的过程与《竹梦》所表现的昼夜更替、四季流转之间有着内在的契合与同构。舞蹈与音乐的交融互动共同隐喻了岁月轮回、生生不息的生命本质，同时也使它们自身超越了东方与西方、传统与现代的风格区分，企及纯粹而本源的艺术境界。

无疑，林怀民的《竹梦》赋予派尔特的音乐以新的内涵，而这正说明音乐作品并没有永恒不变的意义，符合作曲家创作意图的诠释只是其中的一种可能性。在新的艺术文本与语境中，音乐作品常常能彰显出新的面貌。此外，派尔特音乐趋于极致的简洁也为受众留出足够的空间去构建自己的意义。

## 结 语

音乐、电影、舞蹈等艺术门类通常都有各自的受众群体，尤以电影的受众面最广。有大量非音乐圈的观众正是借助其他艺术门类的作品才得以接触派尔特的音乐。除本文论及的戈达尔的电影外，使派尔特的音乐广受关注的电影、纪录片还能举出多部。例如，迈克尔·摩尔2004年导演的纪录片《华氏9/11》（*Fahrenheit* 9/11），被Nielsen EDI宣布为有史以来最受欢迎的长纪录片。摩尔在描绘9/11轰炸过后目击者难以置信地仰望上空时选择了一种特殊的表现手法，即暂时停止所有叙事，让漫天的碎屑与残骸伴随派尔特《纪念本杰明·布里顿的挽歌》缓缓降落。这一慢镜头的心理场景在无数观众心目中留下了深刻的印象。再如，保罗·托马斯·安德森2007年导演的《血色将至》②，曾获得第58届柏林电影节银熊奖和第80届奥斯卡金像奖，配乐

① Arvo Pärt, *Fratres for violin and piano*, Wien: Universal Edition, No. 17274. 1980, p. 1.

② 英文原名 *There Will Be Blood*，国内对这部电影的译名尚未统一，另有《黑金企业》、《未血绸缪》等译名。

中采用了派尔特《兄弟》中的片段，也引起不少观众与乐评人的注意。对于我国的音乐爱好者来说，当大陆对派尔特的音乐尚不了解时，林怀民就以其经典舞剧《家族合唱》[①]（1997）将派尔特的音乐带给台湾民众，加之《竹梦》在国内外的频繁上演，使得派尔特的受众群体不断扩大。

就派尔特的音乐诠释来说，其他门类的艺术家对派尔特作品的遴选本身就包含着一种理解和诠释。选择派尔特而不是另外一位作曲家，选择派尔特的这一部作品而不是另一部，这个过程并非随意为之，而是艺术家深思熟虑的结果。通过上文的个案分析，我认为其他艺术门类的作品对音乐内涵阐释的作用主要体现在两个方面：一是通过与其他艺术要素的呼应与对比，使音乐自身的隐性内涵得以彰显；二是在新的背景与语境中赋予音乐前所未有的新的内涵。事实证明，在电影、舞蹈、戏剧等综合性艺术领域，越是优秀的艺术家越是重视各艺术要素间的交融与互动。不同艺术文本间的对比补充及相互阐释，不仅能产生极佳的艺术效果，还能丰富和深化作品的整体内涵。

总之，不同艺术门类的精英人物对派尔特音乐的选择，无疑扩大了派尔特在当代艺术领域的影响力。像戈达尔、迈克尔·摩尔、林怀民这样的艺术家均在各自的领域享有极高的声誉，他们对派尔特音乐的遴选本身就代表了一种价值认同。他们自身及其作品所拥有的声望无形中也提高了派尔特的声誉。正如贝克尔在其《艺术世界》中所言："声誉理论声称声誉是建立在作品的基础之上的。但是实际上，艺术家、作品以及其他一些后果都是来自于艺术界的集体行为。"[②] 也就是说，作品自身的艺术性固然重要，但在作品声誉的构建过程中并不是唯一的要素，由艺术家、评论家、学者、艺术商人所组成的精英集团的集体操作，往往才是为艺术家及其作品带来声望的主要因素。更为重要的是，这种声望或影响力的大小将最终决定派尔特的作品能否进入音乐史学家的视野，并在音乐史的书写中留下自己的一笔。

**作者附言：**本文是2013年度教育部人文社会科学研究规划基金项目"艺术互动视野下的音乐人文诠释"（13YJA760001）的阶段性成果。

**作者简介：**班丽霞（1975— ），博士，南京艺术学院音乐学院副教授。

原载《中央音乐学院学报》2013年第4期

---

① 林怀民在《家族合唱》中采用了派尔特《求主怜悯》（*Miserere*）和《兄弟》的片段。

② Howard Becker, *Art world*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982, p. 360.

陈 晶

# 递薪传火 桃李争妍
## ——哈尔滨苏联侨民高等音乐学校音乐教育研究

### 一、前 言

19世纪末，沙俄趁清政府之危，以修筑中东铁路为借口，将贪婪的魔掌伸向中国东北，从此哈尔滨翻开了被压迫的屈辱之页。帝国主义俄国将其政治、经济思想强行抛向这块黑土地的同时，沿中东铁路线纷至沓来的还有俄国古典音乐，包括歌剧、芭蕾舞艺术等以及俄国专业西洋音乐教育，从而形成西洋音乐文化大量传入哈尔滨的历史时期。

从19世纪末至20世纪20年代末，这一时期是俄侨来哈迁居人数最多，音乐教育最为发达，音乐活动最为繁盛的时期。俄侨在这一时期共开办了4所专业音乐学校，以及种类繁多、课目齐全的业余音乐学校。

20世纪30年代，哈尔滨受到了战争的洗礼。"九一八"事变后，哈尔滨陷于日寇的铁蹄之下。由于受到社会因素、政治因素、自然因素等多方面的影响，俄侨在哈尔滨的音乐教育活动和音乐活动受到了不同程度的影响，这一时期俄侨的许多音乐学校或处境困难或被迫关闭。

20世纪40年代是哈尔滨人民最值得庆祝，充满了喜悦的时代。打败了日本侵略者，二战结束，东北光复。1946年4月28日，哈尔滨成为中国解放最早的大城市。从这一阶段至60年代左右，是哈尔滨西洋音乐人才济济、硕果累累的年代。哈尔滨西洋音乐艺术在教学、表演、艺术交流等方面进入了一个崭新的阶段。这一时期，俄侨音乐教育对哈尔滨西洋音乐发展起到了至关重要的作用。由于东北地区音乐文化相对落后，再加上饱受列强之苦，虽然日本侵略东北期间，西洋音乐活动在哈尔滨发展从未间断，而且看似相当"繁荣、活跃"，但日本侵略者只是以此来掩人耳目，故作"兴盛"状以"安抚人心"，用音乐为政治目的服务，共创"大东亚共荣圈"。因此，当侵略者从东北撤走后，哈尔滨的音乐界实则已满目疮痍、空壳一个。这时，俄侨音乐学校的存在就及时缓解、填补了这一真空期。依然居住在哈尔滨的俄侨音乐家为新

中国培养了一大批优秀的西洋音乐人才。这时期，哈尔滨苏联侨民高等音乐学校便载负着发展哈尔滨专业西洋音乐文化教育的使命。

## 二、 哈尔滨苏联侨民高等音乐学校

1947 年 3 月，哈尔滨第一高等音乐学校①与哈尔滨音乐训练班②合并而组成“哈尔滨苏联侨民高等音乐学校”。1948 年以后，由哈尔滨市政府教育局管理，政府每年拨款资助。校址设在南岗区义洲街 36 号（今黑龙江省政府外事办公室办公大楼）。此外，该校还设有分校，设在道里区高士街，借用苏联第四中学校校舍。

据统计，1950 年该校有教职员工 28 人，学生 264 人，其中中国学生有 45 人。③ 1953 年，苏联侨民高等音乐学校拥有学生 283 名，其中中国学生 67 名。④ 1955 年，哈尔滨市教育局外侨教育科管理苏侨一览表中列出：“该校有学生 253 人，教师 27 人。这一年，有 32 名俄籍学生离哈回到苏联。”⑤

高等音乐学校分为初级、中级和高级三部。学制 10 年。设钢琴班、提琴班、声乐班、合唱班，并开设声乐、乐理入门课程、音乐文献、和声音乐史、乐器学、音乐形式分析、苏联宪法以及联共（布）党史等课程。⑥ 除此之外，学校还开设俄文课程，以方便中国学生与俄籍教师的沟通。

除专业课程外，学校每周都开音乐会，每年有两次汇报演出，汇报地点在商务俱乐部（今道里科学宫）。使学生到真正的舞台上，到观众中去积累演出经验。除学生音乐会外，教师们也经常举办各种各样的音乐会。他们每星期都会在哈尔滨铁路文化宫、哈尔滨旅行社（今马迭尔宾馆）和侨民俱乐部（今道里科学宫）等地举办“星期音乐会”。这样，在增强舞台表演经验的同时，也构建了中西音乐文化交流的平台。

学校成立之初，该校校长由小提琴家特拉赫金伯尔格担任，之后由 Ф. Е. 奥克萨科夫斯基继任。1953 年左右，校长为小提琴家 Г. М. 希多罗夫，⑦ 秘书是丽季娅·弗拉季

---

① 哈尔滨第一高等音乐学校创办于 1921 年 5 月，是由俄国人 П. Н. 马申、С. М. 达夫基利泽、Ю. К. 普洛特尼茨卡娅和 Е. П. 德鲁任尼斯卡娅共同发起创办的。校址设在哈尔滨南岗区大直街哈尔滨商务学堂（今哈尔滨工业大学图书馆）内。见李述笑《哈尔滨俄侨音乐教育史初探》，《西伯利亚研究》2001 年第 28 卷第 2 期，第 38 页。

② 1927 年 10 月，毕业于基辅音乐学院的自由艺术家 Г. Г. 巴拉诺娃-波波娃和圣·伊维尔教堂的主教沃兹涅欣斯基共同发起主办了“哈尔滨音乐训练班”。校址设在圣·伊维尔教堂附近的房舍内。见斐中主编《哈尔滨音乐志》，哈尔滨文学艺术界联合会 1999 年版，第 117 页。

③ 斐中主编：《哈尔滨音乐志》，哈尔滨文学艺术界联合会 1999 年版，第 118 页。

④⑤ 哈尔滨市地方志编纂委员会编：《哈尔滨市志·教育科学技术》，黑龙江人民出版社 1999 年版，第 136 页。

⑥ 同④，第 137 页。

⑦ 刘学清：《承上与启下——与大提琴元老访谈录》，载《黑龙江大提琴史话》，黑龙江教育出版社 1999 年版，第 24 页。

米芙娜·库兹涅佐娃，俄文教师由柳德米拉·弗拉季米洛芙娜·约娜塔莫娃担任。

除原有专业教师外，学校又陆续补充了一些新的教师。例如“8·15”光复之后，由于“哈响”[①] 的解散，除一批演奏员离哈前往上海等地发展以外，还剩下一部分俄侨音乐家加入了苏联侨民高等音乐学校，以教学维持生活。如双簧管演奏家索林，长笛演奏家吉洛夫，低音提琴演奏家乌斯宾斯基，大提琴演奏家鲍斯特列姆、波戈金，长号演奏家巴比诺夫，女高音演奏家阿恰伊·多布罗特沃尔斯娅，黑管演奏家兼乐器修理师别斯阔，圆号演奏家巴靠金以及教授乐理的茹克等。[②]

索林，1893 年 9 月 28 日生于俄国萨腊普尔市，1912 年进入莫斯科音乐学院学习双簧管演奏，毕业后在伊兹曼洛夫斯克乐团担任演奏员。1922 年来到哈尔滨，加盟“哈响”，并于 1922 年和 1939 年两次随“哈响”乐团访问日本。他不但是“哈响”的一名优秀演奏员，更是哈尔滨、东北乃至半个中国的双簧管专业导师，培养了中国铁路文工团的范圣琦，中央乐团的吴开寻，哈尔滨歌剧院的张玉、夏秀铭等。

长笛演奏家吉洛夫的父母以及妻子相继在哈尔滨市去世，因此他的精神受到很大的打击，每日酗酒度日，于 20 世纪 50 年代末移居巴西。此后，他还一直与黑管演奏家别斯阔保持书信联络。吉洛夫教授的学生有中央乐团的韩跃辉，中国铁路文工团的王哲明，哈尔滨歌剧院的张彩元、于田等。

维克拉·巴列维奇·别斯阔早年曾在法国杜菲乐器制造厂当过学徒工。来哈之后曾在“老巴夺”烟厂当过工人。此人艺术修养很高，不但是一位精通音乐的演奏家，同时很擅长绘画。卫国战争期间，别斯阔返回祖国，任骑兵司号员。战争结束后又重返哈尔滨。20 世纪三四十年代左右，别斯阔曾在道里区五道街夜总会演奏爵士乐以维持生活。他性格比较孤僻，独自一人居住在道里区经纬街 201 号。1950 年，沈阳东北“鲁艺”音乐部和实验音乐团在哈尔滨办学时，曾请他任教。教授了八一电影制片厂的范圣恩等学生。

同时，他也是一位擅长修理乐器的专家。不论怎么破的乐器，经过他的修理，如崭新一般，他的修理技术可见一斑。而且他本人性格独特，找他修理乐器都是一口价，如果跟他讨价还价，他就不肯修了。因为他修理乐器的手艺特别出色，所以，哈尔滨歌剧院管弦乐队、黑龙江歌舞剧院管弦乐队、伊春歌舞团，以及牡丹江、鸡西等许多文艺团体都曾将乐器交给他修理。1953 年左右，北京乐器厂慕名而来邀请他加入，并承诺每月工资 1000 元，并收购其整四箱乐器修理文件，但被别斯阔拒绝了。1987 年，音乐家、乐器修理师维克拉·巴列维奇·别斯阔因心肌梗死，病逝于哈尔滨

---

① 1908 年 4 月，哈尔滨中东铁路管理局将俄国阿穆尔铁路团第二营管弦乐队调入哈尔滨，成立了“中东清铁路管理局交响乐团”，后称“哈尔滨交响乐团”，简称“哈响”。乐团成立之初由俄罗斯指挥家尊杰利任指挥，有团员 150 人，包括演奏家、歌唱家和演员等。后享有“远东第一交响乐团”之美誉。见刘欣欣、刘学清《哈尔滨西洋音乐史》，人民音乐出版社 2002 年版，第 3 页。

② 根据黑龙江省已故著名音乐家韩化提供材料整理而成。

第四医院，享年81岁，葬于侨民公墓。

阿恰伊是一位在哈尔滨声乐界极富影响力的女高音歌唱家。她曾参加过许多歌剧的演出。如在《叶甫盖尼·奥涅金》中扮演过塔琪雅娜。她不但有着丰富的舞台表演经验，同时也是一位尽职尽责的声乐教师。阿恰伊的学生遍布于哈尔滨、长春、沈阳等地。她除了在哈尔滨苏联侨民高等音乐学校任教外，还被天津音乐学院以及长影乐团聘为教师。同时，北京中国人民解放军政治部文工团也曾派人来向她学习。阿恰伊教导有方，作育英才，教授了我国著名歌唱家郭颂，广州歌舞团的戴丹，哈尔滨师范大学音乐学院的刘凯，哈尔滨歌剧院的于复思等。60年代初，阿恰伊赴澳大利亚定居。

在这所学校里还有两位久负盛名的大提琴演奏家、教育家鲍斯特列姆和波戈金。这两位教师对当时的哈尔滨、东北乃至中国的大提琴界产生了重大的影响，为新中国培养了大批优秀的大提琴人才。

鲍斯特列姆生于1911年3月5日，他的父亲是俄国乌拉尔的一位工程师。随父母来哈尔滨定居后，进入哈尔滨格拉祖诺夫高等音乐学校[①]施贝尔曼大提琴教授班学习。毕业之后，成为“哈响”的大提琴演奏家。同时，为了维持生计，他还用业余时间到酒店、夜总会演奏。他曾在道里褒盟（译音）酒店（今道里区消防队旁东安街七号省歌舞蹈团）演奏过。这期间，他曾到林区养病。1950年夏，他从林区返回哈尔滨市，住在马家沟中山路与巴陵街口处的一个小院里，开始他的教学生涯。这段时期内，哈尔滨文工团、哈尔滨文联管弦乐队、长春电影乐团、沈阳东北音专在哈尔滨办学期间都曾邀请他去讲学。

鲍斯特列姆教学非常严谨，为学生所选用的教材是德国印刷版本，根据程度选用某种教材的某一课，可谓因材施教。与今天统一用一本教材按顺序教课的方法大不相同。他在教学中比较追求大块段落，不太讲究每个音的得失，这与他所接受的学院派的教育有关。他始终强调人与琴之间的自如感，要消除任何部位的紧张感，培养演奏中的舒适感。

每次上课，鲍氏都会亲自为学生作示范，以让学生得到对乐曲的切身体会。他的演奏风格属于德国古典学派，擅长演奏大型作品。他的演奏规范，基本功扎实，技术纯熟。

鲍氏对待学生有极大的耐心，会不厌其烦地为学生讲解、示范，纠正错误，而且会一直给学生鼓励和信心，他能够化解、调整教与学、师与生这一对既对立又统一的关系，创造良好的课堂气氛。培养了解放军艺术学院的李大毅，中国铁路文工团的张以，中央歌剧院的黄晓芬、苗宇等。

---

① 以著名俄罗斯作曲家、指挥家，前俄国彼得格勒音乐学院院长格拉祖诺夫名字命名的这所俄侨音乐学校创办于1925年，创办人是小提琴家戈尔德施京及其夫人钢琴家迪龙女士。校址位于埠头区炮队街犹太教会学校（今道里区通江街86号朝鲜第二中学校）。引自陈晶《哈尔滨俄侨专业西洋音乐教育研究——以两所专业西洋音乐学校为例》，《乐府新声》2010年第1期，第169页。

1952年夏，鲍氏被请到沈阳东北音专任教。1955年夏，鲍氏回到乌兹别克斯坦共和国首府塔什干音乐学院任大提琴教授。临回国前著有大提琴系列教程，共5册，由人民音乐出版社出版。

A. И. 波戈金，1912年10月17日生于哈尔滨。1927年考入哈尔滨第一高等音乐学校，师从大提琴教授吉斯金特；1933年从该校毕业，后被聘为该校大提琴专业教师；1938年开始担任“哈响”乐团首席大提琴，也同样师承于俄国古典大提琴学派。

A. И. 波戈金的哥哥Г. И. 波戈金是一位出色的小提琴演奏家。Г. И. 波戈金生于1910年8月15日，就读于哈尔滨工业大学，并在音乐学校夜校学习小提琴。之后，同弟弟一起被聘为哈尔滨第一高等音乐学校教师。两位兄弟音乐家有过多次同台演出的经历。1939年，兄弟俩作为“哈响”成员，随团出访日本演出；1943年在哈尔滨举办了“为纪念伟大的俄罗斯作曲家柴科夫斯基逝世50周年”的音乐节。在这次音乐节上，表演了柴科夫斯基的纪念组曲乐，并由阿·济加尔、格·波戈金、格·希多罗夫和阿·波戈金演奏。①

1958年秋，A. И. 波戈金在哈尔滨苏联侨民俱乐部（今哈尔滨科学宫）举办独奏音乐会。② 这次音乐会上，他演奏了柴科夫斯基的《小夜曲》和《回忆莫斯科》等曲目。在演奏曲目中，他演奏了一首改编自西藏民歌的乐曲《星辰》，这首乐曲的华彩部分由波戈金亲自创作。作品引起了观众的热烈响应。他的演奏感情充沛，表演自如，扣人心弦，音色醉人。

波戈金不仅个人技巧好，他对教学也很有一套方法。他每次教授学生演奏协奏曲前，先用技巧性练习曲铺垫，而当正式演奏协奏曲时，又会把主要精力调动在音乐表现力上，而不会把时间花费在技术上。波戈金教学的目的是不仅仅教会学生音符，更重要的是教会学生怎样用大提琴唱歌，怎样让学生有一种敏锐的音乐感受。

他为学生教授的每一首作品，都能做出精彩的示范。这样使学生不光在理性上有所了解，同时在感性上也有一定的认识。他的学生们不光能学习到大提琴演奏技术，还能得到更多更为全面的综合素质。因为他本人不但是一位优秀的大提琴演奏家，还是一位指挥家。他于1954年被沈阳辽宁人民艺术剧院（原辽宁省歌舞团前身）聘请任教，同时还为“辽歌”训练乐队。1956年，他被请到沈阳音乐学院任教。这期间，他往返于大连、沈阳、哈尔滨三地之间，进行讲学活动。教授了中央乐团的李阴华、何真，沈阳音乐学院的史保罗，黑龙江省艺术研究所的王双印等。1958年，波戈金离开中国前往澳大利亚，担任悉尼广播交响乐团大提琴独奏家。

尤拉·乌斯宾斯基生于哈尔滨市，从小在汉语学校上课，因此他能讲一口流利的

---

① ［俄］塔斯金娜：《哈尔滨音乐节》，来本栋译，《新晚报》2001年8月11日，第17版。

② 欣乐：《战地与琴声——根据采访佟迎洲老师记录整理》，载《黑龙江大提琴史话》，黑龙江教育出版社1999年版，第66页。

汉语，能写简单的汉字。尤拉是德籍苏侨，父亲是中长铁路一名工程师。尤拉学琴初期，曾跟随鲍斯特列姆学习大提琴，之后又拜鲍斯特列姆的老师施贝尔曼教授学习。在教学工作中，培养了沈阳音乐学院的张子敏，黑龙江省歌舞剧院的刘兴华等。他在从事教学工作以外的业余时间，还经常做些维修乐器，制造琴弦的工作。1952 年，“三反五反”运动期间，尤拉被允许回到苏联。之后，去往澳大利亚定居。

根据以上资料的介绍，可以得知哈尔滨苏联侨民高等音乐学校名师云集，师资力量相当雄厚。因此，哈尔滨苏联侨民高等音乐学校成为为新中国培养西洋音乐人才的基地。

哈尔滨苏联侨民高等音乐学校在全国的知名度相当高，除了哈尔滨的音乐团体聘请这所学校的外籍音乐家担任教师外，齐齐哈尔市文工团（1947 年 7 月—1949 年 9 月）聘请了捷克钢琴家包包娃以及大提琴家鲍包夫进行授课和参加演出活动。[①] 1950 年因朝鲜战争爆发，原驻沈阳的东北“鲁艺”音乐工作团奉文化部命令，迁至哈尔滨道里区地段街 182 号（原哈尔滨粮食局）办学。此时，聘请了柯西金、索林、А. И. 波戈金、特拉赫金伯尔格、伊佳等外侨教师教授学员。1951 年，大提琴演奏家鲍斯特列姆等人赴长春电影制片厂讲学。1952 年，哈尔滨苏联侨民高等音乐学校有七八名教师陆续被请到沈阳东北音乐专科学校任教。[②] 1953 年左右，又有一批俄侨音乐家、教育家被邀请到辽宁人民艺术剧院从事教学与演奏工作。

60 年代初，中苏关系开始恶化，大批外籍教授、学员离开哈尔滨移居国外，哈尔滨苏联侨民高等音乐学校难以维持。1955 年，哈尔滨文化局根据中华人民共和国文化部的批示，办理了哈尔滨苏联侨民高等音乐学校停办事宜。

继哈尔滨苏联侨民高等音乐学校之后，1958 年，一些继续居留在哈尔滨的俄侨音乐家在道里区商务俱乐部（现哈尔滨科学宫）创办了另外一所学校——商务俱乐部音乐训练班。该校校长由小提琴家 Ф. Б. 布尔克拉别克担任，他毕业于哈尔滨第一高等音乐学校，师从于小提琴家特拉赫金伯尔格。

布尔克拉别克除了经常登台表演之外，还教授了许多学生。他的学生遍布于哈尔滨、长春、沈阳等地。培养了刘朗，广州歌舞团的白村、谭维，中国铁路文工团的吴志山等。1949 年，长春的东北电影制片厂乐队指挥、哈尔滨籍音乐家尹升山邀请布尔克拉别克来到长影，担任乐团的首席提琴，并参加过该厂早期影片《遥远的乡村》的音乐伴奏工作。[③]

后来，布尔克拉别克患上了肌肉萎缩硬化症，不能再登台表演了，于是他改行做指挥。在他的指挥生涯中，他的指挥才能同他的小提琴才华一样受到人们的钦佩和尊

① 凌瑞兰：《东北现代音乐史》，春风文艺出版社 1998 年版，第 210 页。
② 刘欣欣、刘学清：《哈尔滨西洋音乐史》，人民音乐出版社 2002 年版，第 325 页。
③ 松军：《聘用外籍教师授课的回忆》，载黑龙江省文化厅《文艺志》编辑部编《文艺史志资料第五辑》，1986 年，第 104 页。

敬。他在哈尔滨铁路文工团、歌剧院乐团等乐团都担当过指挥。新中国第一代音乐家们习惯称他为"大指挥"①。

商务俱乐部音乐训练班在办学过程中举办过几次学生音乐会，还举办过著名作曲家周年纪念音乐会。作为俄侨专业西洋音乐教育在哈尔滨的最后一名践行者，音乐训练班于1962年完成了历史使命，宣布停办。

## 三、结语

20世纪40—60年代，苏联侨民高等音乐学校作为普及与发展西洋音乐文化的示范者，形成了独特的音乐教育文化，为西方音乐理论知识和乐器演奏技艺在哈尔滨、东北乃至全国的传播作出了重要的贡献。

从音乐教育上来看，苏联侨民高等音乐学校移植了俄国学校的音乐教学模式，全部按照俄国皇家音乐协会音乐学院课程和教材授课，并且建立了高效的教学管理体制，完全是正规化的科班教育，有一套完整、系统的教学授课方法和严格的考试考核制度。学校的学制比较长，采用按部就班、循序渐进的授课方法。哈尔滨苏联侨民高等音乐学校学制为十年，每一级的学生都由专业教师带领层层递进进行学习。学校除开设声乐、钢琴、小提琴、大提琴、铜木管等专业课程外还安排重奏及合奏课，同时还为学生们安排钢琴副科课程。由此，学校从教学模式、教学管理、教学活动等方面是极其合理和科学的，而且学校开设课程门类齐全，除了使学生掌握一种演唱、演奏技能外，还使学生得到全方位音乐素养的教育。

因而，苏联俄民高等音乐学校作为西方音乐教育体制与教育理念的引进者与介绍者，在一定程度上为中国的西洋音乐教育提供了范式。

苏联侨民高等音乐学校凭借着高素质的教师队伍，培养了众多音乐人才，这一批高才捷足成为中国专业西洋音乐教育与音乐表演领域的中坚力量，服务和奉献于中国西洋音乐文化事业。从这些学生所发挥的作用来看，这所学校的音乐教育对中国西洋音乐文化发展的影响是至深的。这些学生们承载着音乐文化传承的使命，从现代至当代。

**作者简介：**陈晶（1978— ），博士，哈尔滨工程大学国家大学生文化素质教育基地副教授。

原载《音乐与表演》2013年第4期

① 韩化：《东欧声乐、器乐、歌剧流入哈尔滨小考》（一），载哈尔滨文化局史志办公室编《哈尔滨文化志志稿资料辑览》，1996年，第336页。

陈荃有

# 音乐文本编辑：由实践到理论的提升

## 一、 相关概念释解

在本文的叙述中，将涉及几个相关的基本概念——文本、编辑、出版，需要先期集中作一阐释。

### （一）关于“文本”

“文本”一词，在应用广泛的《现代汉语词典》中解释为：文件的某种本子（多就文字、措辞而言），也指某种文件。[①] 在《汉语大词典》中亦作相似的解释：文件的某种本子，亦指某种文件。[②] 作为社会普及率极高的工具书，加之明晰易懂的解释，对于“文本”概念的理解与应用甚有益处。至于它在学术界所对应的外文语词（Text）及计算机领域被广泛运用的意涵，非本文探究的主旨，此处不作进一步拓展。在本文之中对于该词汇的现时使用，仅以中文传统语境的意涵同时置入音乐的专业范畴，将其拓展为“音乐文本”，即人们视觉可见的以种种符号所呈现的各类音乐文件。它包括了以音乐文化为内容构成的图书、报刊、网络等介质中所承载的文字、乐谱，以及个人所抄写的各类专业的文字、乐谱等形式。结合以上对“音乐文本”的阐释，其所内含的功用及意义对于音乐界学人来说就要重要得多，笔者尝试对这种重要性略作整理就可以包括：

音乐文本，应是记录、保存音乐文化成果的重要（非唯一）方式；

音乐文本，是交流、传播音乐文化成果的重要（非唯一）工具；

音乐文本，也是体现和展示音乐创作（研究）者专业学术水准的重要（非唯一）

---

① 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（修订本），商务印书馆 1996 年版，第 1318 页。

② 罗竹风主编：《汉语大词典》（缩印本），上海汉语大词典出版社 1997 年版，第 4023 页。

平台。

由此，我们对待各类（音乐）文本的态度及做法毫无疑问应该表述为：以虔敬之心、秉客观的态度、持规范的标准、呈易解的形式以待之。唯有如此，方能体现（音乐）文本在文化、社会生活中的重要价值。

### （二）关于“编辑”

对于“编辑”一词，国内编辑出版界早有释读，以字义来讲：“编”，即编排、安排；“辑”，释为收藏、聚集。两个原本独立的单音节词的连缀组合，代表着一种具有悠久传统的文化行为——搜集材料，整理成册。[①] 但按照今天编辑出版界的广义理解，“编辑”已经不单单是一种文化行为。在当今出版界的普遍理解中，“编辑”一词至少具有三重意涵：

其一，作为一种文化行为，“编辑”是为保存、传播、继承、发扬人类优秀文明成果而做出奉献的高尚的举动；

其二，作为当代社会的一种职业，“编辑”是指新闻出版部门从事选题策划、编写、审读、加工、剪辑、设计等工作，以使相关内容达到传播目的或符合复制要求的工作人员；

其三，作为技术职称系列中的一个级次，“编辑”又是新闻出版行业职称序列中的中级职称。

而我们作为“文化人”尤其是学界中人，“编辑”与我们每个人的学习生活密切相关，更多地呈现它的“文化行为”的意涵，成为我们从事学术活动时的重要组成部分；其中的“音乐编辑”当然与音乐文化的继承、保存和传播交流须臾不可分离。因此，对于“编辑”及其行为，我们更应持宽广的人文观照：“编辑”应是我们日常学习、科研行为的重要组成部分，是各类文本责任人专业水平、文化素养的体现，是实现文本创写目的的必要步骤，是尊重广大文本受众的一种行为。

### （三）关于“出版”

按照传统的理解，作为社会文化行为及行业名词的“出版”，即把书刊、图画、乐谱、音像制品等编排并制作出来，向公众发行销售。观察这种文化行为，其与“编辑”职业或行为的关系甚为密切；对于正常的出版行为来说，更是逢出版必有编辑行为相伴。但作为学术研究者，除了应关注普通“出版”的规律及与编辑间的密切关系，更应注意这样几个概念及它们彼此之间的特点：（1）当代出版形式的多样化，即“出版”是包含了图书、乐谱、报刊、音像、多媒体、网络等媒体形式的制作发行的，而非专指图书的印制行为；（2）出版是需要流通环节（发行）相助的，在出版的流通环节中，应予

---

① 潘树广编著：《编辑学》，苏州大学出版社 1997 年版，第 3 页。

区分“出版物”的不同流通方式，即包含有公开发行、内部交流与私人记忆的流通区别（恰如期刊的正刊、内刊与私人日记的区别）；（3）出版过程中的批量化工业生产与“手抄本”的区别，出版业属于文化产业，或称“文化工厂”制作产品，需要大批量地复制产品以降低成本、赚取利润，它与“内部资料”甚至手稿（手抄本）有着物品属性的巨大差异（在不同领域，也可称为原生文献、再生文献；文化产业与小众交流）。

## 二、 音乐文本编辑实践的历程与基本特征

音乐文本编辑属于音乐文化发展至一定高度之后的文化行为，具有较高的实践性特色。对于音乐文本的编辑实践活动，应以人类创造各类表意符号为始，并将伴随人类音乐活动之始终。这是与音乐文本作为承载音乐文明成果的特点相适应的。

在我国的文明进程中，按照中华先人记载、传承文明成果的印刷复制技术的发展程度，结合我国音乐文化自身的衍变历史，我们认为前人对于音乐文本的编辑实践活动已经大致经历了如下四个阶段：

（一）春秋至隋代（前770—618）。随着人类记录符号体系的日益成熟和传播介质的相对稳定，原始的文本编辑活动开始了。商周时期的对甲骨文、金文、石文的镌刻，被出版界认定为“原始编辑活动的出现”[①]，但这一时期对于音乐领域来说难以寻找出其文本编辑活动的直接证据。历史发展到春秋时期，随着社会文明程度的提高及竹简、布帛介质的普遍应用，原始的编辑出版活动得以快速发展，而此期孔子的编辑活动又是具有标志性的历史事件。据《史记》、《论语》等文献的记载，孔子在春秋末期曾对宋、鲁等诸侯国保存的文化典籍进行了有针对性的搜集和整理，主要是对《易》、《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《春秋》六部文本，即后世所称的“六经”。其中反映在与音乐相关的领域，是他通过“自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所”的现场采访与核对，[②] 以及“皆弦歌之，以求合韶、武、雅、颂之音”的唱奏实践与校订，编辑了声乐作品集《诗》，并编辑了乐论文献《乐》，从而使这两部“乐书”能够在战乱的年代得以更好地保存和传布。学术界虽然对于孔子与“六经”的关系历来说法不一，但完全否定古代文献相关记述的“疑古”做法很难为多数学者所接受。因此，多数学人还是认可孔子对这些文献所进行的述、删、订、编等不同程度的工作，这种工作恰是古代编辑实践中的核心内容。以此为典型的编辑行为，在印刷术尚未来临的“写本书”时期，以孔子的这种追求“述而不作”，重在据实搜集、记录、整理的编辑特色持续了一千多年。当然，对于其中的音乐文本的编辑，也是这一编辑特色下的实践成果。

（二）唐宋至清代晚期（618年至19世纪上半叶）。唐王朝所开创的帝国盛世，使

---

① 肖东发等：《中国出版通史·先秦两汉卷》，中国书籍出版社2008年版，第45页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），人民音乐出版社1981年版，第43页。

其在社会、经济、文化、科技诸领域均取得了显著的成就。体现于编辑出版业的贡献，首先莫过于唐代初年开始出现的雕版印刷以及由卷轴装订改为册页装订技术的运用。[①] 这些出版技术提升的间接成果，也逐步改变了对文本编辑出版的实践方式（自然包括对音乐文本编辑出版的实践方式）。在此“印本书”逐步来临的时代里，随着对文本刻印、流通、传布的便利，使得文化科技得到了较大程度的提高，音乐文本的数量和“质量”都有了明显改变。从中国古代音乐史著中对各个历史时期音乐理论著作和乐谱集册的记载情况就是一项很好的体现：唐代以及之后的各个时代里，论乐的专著及乐谱专集明显增多，无论由宫廷官府组织编撰刻印的大型著作，还是私人出资或亲自参与撰述的图书、谱册，在音乐活动或社会生活中均发挥着愈加重要的作用：尤其到了明代，诸如冯梦龙编辑的民歌集《挂枝儿》、《山歌》，朱权编辑刊刻的《神奇秘谱》……均融搜集、整理、注疏、解题、刻印于一体，成为体现这一时期音乐文本编辑实践活动的代表性案例。他们的实践活动按照今天的行业与专业分类，也已融合了多业于一身，其总体特征可以简要概括为：将个人的专业抱负与艺术兴趣，以搜集、整理加注疏、演绎的方式，使音乐文本的编辑实践渐显职业化风范。

（三）近现代阶段（19 世纪上半叶至 20 世纪 80 年代）。自西方近代工业革命以来，出版印刷技术的机械化，图书出版行业的变革发展，报刊、广播、影视多种媒体的相继出现，使文本编辑形式与形态发生转变。对于以书、报、刊为主的平面媒体来说：编辑、印刷、发行一体化，按需组稿、约稿，编辑行为职业化、制度化等成为职业常态；西方艺术音乐的传入和快速传播，要求音乐文本编辑的内容、形态和形式发生着同样的变化。从文本编辑方面来讲，这一时期的总体特征是：编辑实践走向专业化、职业化；出版机构和出版数量的增加，渐求文本呈现形式的统一规范。1949 年中华人民共和国成立至 80 年代，出版印刷技术的进步和政府对于媒体传播作用的重视，使编辑职业化程度的提升、职业人群的扩大、编辑制度化的健全，及至编辑家群体出现、编辑业专著专刊出版、职业化教育机构的成立、“编辑学”的建设，均提上了日程。在此 100 多年的大变革的时代里，编辑出版行业大领域的编辑实践队伍由弱渐强，音乐文本的编辑由业余逐步走向职业化，从 19 世纪传教士刊刻的供于教堂使用的音乐书谱，[②] 到 20 世纪初商务印书馆、开明书店出版的供应大众的活页歌选、音乐教材，再到 40 年代末万叶书店将出版主业由对文化大类的出版转变为致音乐一隅，[③] 直至 1954 年公私合营的音乐

① 在我们所了解的“四大发明”中活字印刷术来临之前的唐代初年，雕版印刷的技术已经在中国社会出现，因此也才可能进一步促进唐代社会呈现文化繁荣的历史局面。但印刷技术的成熟和提升显然非朝夕之功，宋代毕昇的活字印刷术仍是出版技术的开创性贡献。参考曹之《中国出版通史・隋唐五代卷》，中国书籍出版社 2008 年版，第 231 页。

② 孙继南：《我国近代早期“乐歌”的重要发现——山东登州〈文会馆志〉“文会馆唱歌选抄”的发现经过》，《音乐研究》2006 年第 2 期，第 73—77 页。

③ 吴光华：《钱君匋传》，北京美术摄影出版社 2001 年版，第 186—189 页。

出版社（人民音乐出版社前身）在北京的成立，宣告了对音乐文本编辑的实践提升到了国家级的职业化层面，音乐文本编辑也开始有了一定的规范化要求。

（四）20 世纪 80 年代中后期至 21 世纪初。由于“文革”时期各项事业的受阻乃至破坏，改革开放之后的 80 年代成为各方面事业跳跃式快速发展的年代。在音乐领域，创作、表演、教学及学术研究各领域的快速发展，与国际文化交流的增多，对编辑出版业的发展提出了较高的要求，而当时国内有限的编辑出版能力甚至成为妨碍音乐文化更好更快发展的瓶颈，继而出现了在 90 年代及至新世纪前后音乐出版业的发展乱象。[①] 与此同时，随着音乐创作、科研以及出版物数量的增加，有关出版规范、标注规范、学术规范的倡议和学者自身文本规范意识的增强，使出版机构职业编辑与教育、科研院所的学者自身均对文本的规范化呈现提出了要求；同一时期传播介质、传播手段、传播环境的快速更新，使文本规范与编辑的话题显得更加突出。由此，这一阶段文本编辑实践的特征呈现出：富有专业特色、学术自觉精神突出的文本编辑意识与实践开始形成；即使在音乐这个并不显眼的学科领域，也初步呈现了对文本编辑技术问题进行探索的理论成果，领域内从事各个学刊编辑工作的资深编辑经常应邀赴各地高校的讲学活动，对于音乐文本编辑的规范化建设同样作出了积极的贡献，但对文本编辑的理论研究并未达到系统化、学理化、常态化的程度。

## 三、 创建音乐文本编辑理论的现实迫切性

从一般的学科意义上说，编辑（出版）学是一门研究编辑出版活动基础理论、工作规律和工作方法的应用学科。作为音乐编辑学，则是编辑学科内的专门领域，是音乐学与编辑学相交叉的子学科。作为一门学科，音乐编辑学于 20 世纪 80 年代伴随音乐学术的快速发展，亦跟随编辑学的脚步，在学科建设中“悄然兴起”，并取得了一定的成就。[②] 但毋庸讳言的是，彼时业已起步的音乐编辑学科虽历经三十余年的发展，目前仍处于学科的初起阶段：从研究队伍上来说，寥若晨星的学术力量基本以音乐学刊、音乐出版社的主要办刊人和编辑人员，以及近年来由他们所指导的部分青年学生在学期间的学术投入为主，其他领域或专业的学者很少关注此域——迄今并未显现成规模的稳定的研究队伍；与学者队伍的现时状况成正比，科研成果的数量和质量自然难以令人满意，论域基本限于对 20 世纪的专业期刊历史与特色的研究、办刊经验的总结、从业体会和研究生在学期间为保证毕业而必须从事的课题成果；人才培养方面，由于该学科的应用性特色，对人才养成的要求就非单一的校园培养能够胜任，而必须结合一定量的从业实践，但国内数量有限的相关出版单位以及出版机构的企业化

---

① 陈荃有：《当前音乐出版存在的问题及解决途径》，《人民音乐》2003 年第 11 期。

② 参阅蔡际洲《一个悄然兴起的研究领域——关于改革开放以来的音乐编辑学研究》，载《中国音乐年鉴》（2001 年卷），山东文艺出版社 2004 年版，第 3—31 页。

运作，又使二者间很难搭起畅通的桥梁，致使院校与出版机构之间面对编辑人才的培养均感无从下手……

从当前的科研环境与学术进展来说，快速增强的国家经济实力和稳定的社会大局，推动科研及高等教育的跨越式发展，由此也带来学术环境的诸多不尽如人意之处：学术研究及创作的快速发展，推动文本数量的激增，文本传播交流方式与范围的扩大，显现的是量增而质平，甚至呈现良莠混杂的局面；进入21世纪以来，高等艺术教育的扩张，致使艺术类高校的各级次生源均快速膨胀，青年学者群体在短期内骤增，加之不恰当地给予研究生就读阶段的科研、创作压力，致使在短时期内产生了大量粗浅而稚嫩的音乐文本；电子网络媒体技术的迅速发展和普及带来的学术统计、检索以及文本复制传播的极大便利，使音乐文本的交流、传播因“门槛”降低而更加便捷，同样促动大量缺乏认真论证、修饰、加工的网络文本的出现；过度强化学术评价制度的作用，片面追求科研成果的篇幅、数量，并人为划定媒体等级以机械套用来评判成果的质量，使科研评价体系偏离了评价的初衷，由此却催生出大量难以卒读的音乐文本成果。

其实，对于音乐文本表达形式的规范问题，早在近代工业化的文本复制印刷之始就已引起编辑出版者的重视，但彼时对文本形式的关注更多表现在文本表达的基础规范方面，如语词、标点的使用是否合乎文化传统和国家出版标准？乐谱符号的记写、刻印是否与欧洲标准相统一？当时所订立的文本编辑标准往往即直接以所谓的“权威标准”为据来作对照，而并未在理论上总结和探究各类文本表达的自身体系与规范。① 比如，在大家熟悉的表达理论研究成果的文本类型时（主要包含理论著作、学术论文），直至20世纪80年代末期，从作者到出版机构仍呈现自然自为的编辑状态，1988年时由当年尚在海外求学的杨沐先生的两篇文章②，方逐步引发学界对于理论研究型文本表达规范问题的重视；之后的90年代及至世纪之交，同样居于海外并从事学刊编辑工作的周勤如先生、国内音乐编辑家蔡际洲先生等专家的不断参与，③ 方对这类文本编辑规范的若干较为凸显的技术问题予以阐述和探讨。

笔者的以上所述，无非是尝试指出，无论在何时何地，社会及学界对于传播途径

---

① 早在20世纪40年代的万叶书店时代，叶圣陶先生就重视所刊印乐谱的规范、统一与美观，曾在书店内部组建一支专业的抄谱人员（见吴光华《钱君匋传》，北京美术摄影出版社2001年版，第189页）；50年代，新成立的音乐出版社也曾翻译出版苏联音乐机构的记谱法，（[苏] 纽恩堡：《记谱法》，陈登颐译，音乐出版社1958年版）并建立自己的绘谱车间、培养专门的绘谱技术人员。在20世纪90年代人民音乐出版社成立40周年之际，该社还曾举全社之力，编辑出版了《音乐编辑手册》（人民音乐出版社1994年版），以期规范音乐文本的编辑成果。

② 杨沐：《译文应注明出处》，《音乐研究》1988年第2期；《我国音乐学术论文写作中的几个问题》，《音乐研究》1988年第4期。

③ 例如，周勤如的系列文章：《关于音乐论文写作的通信》（一），《黄钟》1997年第4期；《要重视书评和音像评论的规范化——关于音乐论文写作的通信之二》，《黄钟》1999年第2期；《引文、注释和参考文献目录应该进一步规范化——关于音乐论文写作的通信之三》，《黄钟》2000年第2期。蔡际洲的文章《也谈注释、参考文献的规范化问题——编稿琐记之三》，《交响》2003年第2期；等等。

中的音乐文本的要求除了治学与创作阶段所必需的科学、客观、严谨等要求之外，在如今的信息时代和学术成果已长期积累并仍在急速增长的时期，对于文本自身的科学、艺术本质内容之外的反映形式方面，已绝非传统出版业发稿之时的“齐、清、定”的编辑标准[①]，而是要求其既富科学的、智慧的内涵，又符合当代学术规范的要求，还应切合国家有关语言文字、标点符号以及音乐出版行业内的种种专业符号的记写规范，也就是我们所提倡的音乐文本的规范表达。这种对于音乐文本规范化表达的追求，在21世纪的今天已经很难再是经由学者的“自我感悟”、“自学成才”逐步实现，而是迫切需要一套能够既符合学术精神又符合出版规则的理论体系——音乐文本编辑理论的出台。

## 四、 未来的构画： 音乐文本规范化呈现

音乐文本编辑理论的内涵是什么？按照笔者的理解，它是为追求音乐文本的规范化展示而制定或约定的各类规则及为此所从事的各类活动。音乐文本编辑理论并不等同于日常所说的学术规范，因学术规范是我们在学术活动中应遵守的合乎相关法律法规和科学精神的共同规章；文本编辑理论除了遵从学术规范的各项应用性的规章之外，还应对文本涉及的各类符号的记写以及版式设计予以规范。由此，我们追求音乐文本编辑规范的目的就是，为了便于音乐文化成果的记录、保存、传播、交流而以各类符号书面记写的文本的规范化呈示。

至21世纪的今天，当面对无数先辈已经传承、演变了两千多年的音乐文本的编辑实践，以及初步的理论探索成果，我辈尝试思索如下几个基本问题。

### （一）音乐文本编辑理论将要研究的对象

由前文的阐述可以确定的是，音乐文本编辑理论研究所面对的对象非为直接表达音乐艺术的音频所呈现的听觉艺术，也非视频所呈现的鲜活舞台艺术，而是以人们视觉可见的各类记录音乐成果的固化了的符号，它包括文字、乐谱、图画等构成的与音乐相关的书谱、报刊、文件、网络、海报等登载的内容为具体观照对象。若从学科建设的意义上说，这种理论研究尚包括音乐文本编辑的历史，音乐文本编辑的方法与流程，以及对职业文本编辑相关问题的研究，等等。

### （二）音乐文本编辑所面对的主体

一些学者认为，“编辑”行为是编辑从业者的职责范围，与广大学者何干？应该

---

① “齐、清、定”是国内出版界在编辑发稿时对文本加工规格的基本要求，即要求所发送排版的文本应该达到内容完整、书写清晰易辨并为文本的最终定稿。

指出，这是一种狭隘的编辑观念。笔者认为，作为创作社会精神财富的学者或艺术家，除了具备开展创作、科研应具有的文化功底、艺术审美观、专业技术水准，还应该具备能够规范自身科研、创作成果所表达文本的知识，更应自觉树立规范自身文本的内在意识。因此，音乐文本编辑面对的主体既包括传统的“为他人作嫁衣裳”的职业编辑人员，也包括每一位音乐文本的创作者、传播者乃至接受者。

### （三）音乐文本编辑的原则

不同的时代因不同的编辑意图而具有不同的文本编辑原则：孔子的时代以实现自己的治国安邦理念和教育目标，采取“述而不作”的编辑原则；明代藩王朱权的时代尊琴为“圣人治世之音，君子养修之物”，虔敬之下从“琴谱数家所载者千有余曲”中以“其一字一句、一点一画无有隐讳”的审慎态度精选 62 曲以传世；钱君匋等先贤所处的近现代社会，讲求以西学为师、中学为宗，既注重准确、实用又兼顾文本形态的审美；现当代社会及至今天，在关注文本内容科学、完善的基础上，逐步讲求文本的延伸功能及社会传播。因此，我们今后所提倡的文本编辑原则应该是以人类长期实践所形成的既有文化知识为依据，根据已有的文本编辑规则，使各类音乐文化内容便于保存、传播和接受。

### （四）音乐文本编辑理论探究的目的及未来构画

简而言之，我们主张音乐文本编辑理论的建设，意图通过对既有文本编辑实践活动的梳理、总结和交流，整理编订出适合当代音乐文本书写的“参考”细则；通过对中外历史中编辑出版行为和成果的观察、分析，总结并提炼出作为分支学科的音乐文本编辑理论体系；通过音乐编辑家的不懈著作、讲学、宣传，以引起音乐界、学术界、出版界对音乐文本规范问题特殊性的适当重视；通过此领域专业人士的教学、示范、实践活动，提升音乐学界尤其是青年学人对于文本的自我编辑能力和水平。通过以上的长期努力和所取得的成果，最终实现音乐文本呈示的更加规范化的愿景。

**作者附言：**本文曾刊发于《音乐探索》2013 年第 4 期。在形成文字之前，文章主旨曾以同名标题先后于 2012 年 5 月在上海音乐学院与研究生交流；同年 11 月底，在华南师范大学音乐学院主办的“前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”上作大会交流。

**作者简介：**陈荃有（1968—　），文学（音乐学）博士，编审。现任教中央音乐学院音乐学系，同时担任《音乐研究》杂志常务副主编。

陈　永

# 当下中国区域音乐研究中之“史”的问题

以学术史的角度综观近十年来的中国音乐学术研究，隐约可见，自20世纪末的“重写音乐史”论争之后10年中，“区域音乐研究”可算是国内音乐学界一个较新的具有学科突破的集中论域。若通过“区域音乐”、“音乐地理”等关键词，在“CNKI”中搜索，可获得100余种研究成果。特别是近两年来，区域音乐（以及音乐地理学）论题的研究，在专业音乐教育及高师音乐教育研究中被共同关注，2009年12月，在杭州召开了“首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”，会议集中讨论了“我国高等音乐院校民族音乐教学现状及反思”、“关于区域音乐文化研究的概念、方法、范围”、“我国区域音乐文化形成的主要依据及其基本格局”、“区域音乐文化研究与高校民族音乐教学”等议题，研究成果颇丰。[①] 在此学术领域较早涉足研究的乔建中老师也认为：从新世纪开始，为“区域音乐研究的文化地理学建设时期”[②]。

“区域音乐”是一个多维的学科体系，当有一些相关的学术史梳理、学理性论辩和研究范式的认同等，从目前所见的研究成果来看，还存在着一些值得探讨的学科问题。本文主要想就研究中“史”的缺失问题，谈谈个人的看法。

## 一、主流的区域音乐研究，历时性视角不足

从现有的区域音乐研究的全部成果来看，大体上可分为两个类型：1. 区域音乐的事项研究——针对某一地区的民族音乐的历史、形态和文化研究，基本上遵循的是民族音乐学和中国传统音乐的研究模式。2. 区域音乐的学科辩证——研究范畴与方法。

第一类研究基本上一直是各院校的中国传统音乐和民族音乐学专业的硕士、博士们的主要研究领域，其成果自然是相当多了。从这些研究成果的学科理路上看，尚属

① 张天彤：《“首届全国高校民族音乐教学与区域音乐文化研究学术研讨会”如期召开》，《中国音乐》2010年第1期。

② 乔建中：《中国传统音乐研究30年· 区域音乐研究》，《音乐研究》2011年第3期。

“音乐地理学”阶段，基本上还是遵循了传统的“区域”学术理念和操作规范。

传统的历史地理学科中，对于“区域”概念的界定，主要包括三个方面：一是组成区域的要素必须是均质（或同质）的。二是区域必须是一个系统。三是区域必须具有自身的独特性，按某种指标或标准划分出的区域必须与其他区域有明显差别。[①] 按照这一学术要求，在20世纪90年代开始的第一阶段（约历10年时间）的中国音乐区域研究的“区域”界定，是比较合理的。与此相应的是近代地理学区域学派创始人德国地理学家赫特纳（A. Hottner），其传统地理学的区域概念主要强调区域的空间性，而忽略了区域的历时性。[②] 而我国音乐学界的区域音乐研究，基本上也是处于相似的学术境地。

配合传统的地理学学科研究理路，关于区域音乐研究的学科认识，尚可回溯到20世纪90年代开始的有关“音乐地理学”的零星讨论。主要有：乔建中《论中国传统音乐的地理特征及中国音乐地理学的建设》（《中央音乐学院学报》1998年第3期）、蔡际洲《关于中国传统音乐文化地理学研究的思考》（《交响》1999年第4期）、申秀英《论中国音乐文化地理学的建设》（《湖南社会科学》2005年第3期）、王飞宇《中国音乐地理学研究浅论》（《黄河之声》2006年第8期）、薛艺兵《流动的声音景观——音乐地理学方法新探》（《中央音乐学院学报》2008年第1期）等。

在此“音乐地理学”的学科阶段，研究对象基本局限于中国传统音乐研究领域，本土学者是研究的主力。

第二类研究是指音乐学界对区域音乐研究学科问题的关注，大致是自2009年杭州会议之后。主要成果有：乔建中《构建区域音乐文化研究与教学体系的初步设想》（2009杭州会议论文）、杨红《民族音乐学视野中的区域音乐研究》（《中国音乐学》2010年第4期）、田耀农《区域音乐研究的方法论基础——系统论》（《人民音乐》2011年第7期）、曹时娟《区域音乐文化理论及其发展前景》（《交响》2012年第1期）、孟凡玉《关于区域音乐研究的几点思考》（《中央音乐学院学报》2012年第2期）等。

对上述有关区域音乐研究的学科表述，代表性观点如下：

乔建中：区域音乐文化研究，也同时以文化地理学、历史地理学两大人文地理学科为理论基础。一方面借用文化地理学的“地区”概念，另一方面参照历史地理学的“区域”概念，将空间和时间因素相结合，使“区域音乐文化研究”具有鲜明的时空观和层位性。

田耀农：区域音乐研究是一个区域内所有传统音乐的综合性、整体性、系统性的研究。应将“民族音乐学”、“中国传统音乐理论研究”的理论与方法进行整合，从而

① 徐国利：《关于区域史研究中的理论问题》，《学术月刊》2007年第3期。

② 邓辉：《区域历史地理学研究的经和纬》，《史学月刊》2004年第4期。

形成系统的区域音乐研究的方法。

杨红：“狭义来讲，区域音乐是指在特定的地理范围内，对发生的所有音乐文化现象进行整体研究，探求其区域音乐文化特质；广义上来说，区域音乐是针对某一特定所属群体所拥有的音乐文化研究。”

孟凡玉 ：区域音乐可作如下界定：狭义的，一般意义的，广义的区域音乐（是某一特定区域全部音乐的总和）。前两种区域音乐和区域的传统性、乡土属性密切联系的话，第三类则是和存在区域的当代新生活、新风尚、时代性、现代性密切相关。

该阶段有关区域音乐研究学科理论的辩证中，较第一阶段“音乐地理学”而言有所延伸，主要是吸纳了西方民族音乐学的研究思路、研究范式和操作规程，但也显而易见地仍然偏重区域音乐的地域性（空间性）、既往性，而忽略了区域音乐的历时性、当代性。

所以，笔者认为，目前的区域音乐研究形成了一个学术的基本事实：区域音乐研究≈民族音乐研究。

## 二、 区域音乐研究的学术史：对音乐历史类研究成果的忽略

在此，不妨借用达尔豪斯《音乐史学原理》第一章的题目“历史的失落”。作者写道：“历史越来越被社会学挤到后排，音乐史的功能作用一直非常暧昧。”[①]这也正是目前中国区域音乐学术史研究中存在的一个问题。

学术史研究旨在“辨彰学术，考镜源流”，其研究的对象是一定时间单元内的学说内容和方法论。我理解这一工作包含两个层次的内容：学术事实的梳理、学科理论的辨析。本文主要选取其中的第一个层面“学术事实”为观测点，以观区域音乐研究的学术史迹。

关于区域音乐研究的学术史论文，主要有两篇：

乔建中的《中国传统音乐研究30年· 区域音乐研究》（《音乐研究》2011年第3期）认为：

中国学者的区域音乐研究，从20世纪二三十年代算起，大约经历了三个阶段：其一，30年代至80年代数十年间，为“区域音乐研究的文献资料收集整理和民歌区域划分的规划时期”；其二，在80年代以后，称之为“区域音乐研究的‘民歌色彩区划’研究时期”；其三，从新世纪开始，为“区域音乐研究的文化地理学建设时期”。

蔡际洲的《音乐文化与地理空间·近三十年来的区域音乐文化研究》（《音乐研究》2011年第3期）一文是关于区域音乐研究最为翔实的学术史篇。该文从5个大的方面总结了近30年的区域音乐研究现状：1. 关于学科理论研究；2. 关于分布状态研

---

① ［德］达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社2006年版，第12—13页。

究；3. 关于传播变迁研究；4. 关于历史渊源研究；5. 关于生态环境研究。

此文中所列第三、第四两点，算是对民族音乐的历时性问题的关注，但和前面提到的所有同类论文一样，其关注的学术对象和研究焦点，仍然是中国传统音乐研究与民族音乐学研究领域的研究成果。

所以上述乔文和蔡文所做的区域音乐学术史研究，其观测对象（学术事实）都是以传统音乐研究和民族音乐学研究为核心，而对区域音乐史专题类的学术史的关注则有所忽略。

## 三、 区域音乐研究的半壁江山： 区域音乐史的专题研究

前文所述当前中国区域音乐研究领域中的两个“史”之缺失问题，正是此处欲多加关注的研究成果。此类研究中，着力以“史”为经纬、贯穿史法而研究区域音乐的著述不在少数，大致可分为如下几类。

1. 对某区域内的传统音乐史研究

余亦乐、王培瑜、陈纤编著《近现代潮汕音乐》（中国戏剧出版社 2006 年版），对潮州地区的民间音乐的社团、表演、杰出人物、理论研究等方面的发展历史，进行了细致的梳理。刘春曙著《闽台乐海钩沉录》（海峡文艺出版社 2008 年版），以 500 多页的篇幅，纵横交织地讨论了闽台民歌、歌舞、戏曲、曲艺的历史渊源和音乐构成。周菁葆著《丝绸之路的音乐文化》（新疆人民出版社 1987 年版），以历史为主线，叙述了自上古至近现代西域音乐的发展。宋博年、李强著《西域音乐史》（新疆人民出版社 2006 年版），研究了远古至 1949 年间新疆各民族音乐的发展。其他还有金秋著《古丝绸之路乐舞文化交流史》（上海音乐出版社 2002 年版），等等。

2. 对某区域内的古代音乐史研究

林济庄著《齐鲁音乐文化源流》（齐鲁书社 1995 年版），运用考古学、文献学、文字学、图像学、人类学、民俗学等边缘学科，综合考察了“以礼乐为主体的春秋鲁国音乐文化”，和“以俗乐为主体的战国齐国音乐文化”。孙敏、王丽芬著《洛阳古代音乐文化史迹》（文物出版社 2004 年版），利用洛阳文化遗迹和文献资料，展示了洛阳地区自夏商至明清的音乐文化史的发展脉络和主要成就。南音演唱家陈美娥著《中原古乐史初探》（中国广播电视出版社 2007 年版），探讨了上古至北朝的中原古乐历史。该书中有 1993 年黄翔鹏先生写的序言，称赞其好些看法“有透彻的见解”。

3. 对某区域内的近现代音乐史研究

凌瑞兰的《东北现代音乐史》（春风文艺出版社 1998 年版），这是较早以区域视角研究近现代音乐的地方音乐史成果。王小昆著《桂林抗战音乐文化研究》（大众文艺出版社 2005 年版），以抗战时期桂林地区的乐人、乐事、作品为对象，追根溯源，梳理史事，形成多个专题研究成果，绘成了桂林抗战音乐文化的概貌。刘欣欣、刘学

清著《哈尔滨西洋音乐史》（人民音乐出版社 2002 年版），梳理了芭蕾舞、交响乐、歌剧、吹奏乐队、合唱、爵士乐六大类艺术进入哈尔滨的历史脉络。刘学清还有类似著述《黑龙江大提琴史话》（黑龙江教育出版社 1999 年版）、《哈尔滨交响乐团百年（1908—2008）》（上海音乐学院出版社 2008 年版）等。曾刚编《山高水长·延安音乐回忆录》（太白文艺出版社 2001 年版），该书以近 600 页 40 多万字的篇幅，呈现了特定历史年代的延安地方音乐文化发展的珍贵文献资料。

4. 对某区域内的全面音乐史研究

孙星群著《福建音乐史》（中国戏剧出版社 2008 年版），洋洋大观 40 多万字，是以现代“福建”为区域的地方音乐史，经纬交错，内容广博。全书构架为：传统音乐篇、音乐创作篇、音乐表演篇、音乐研究篇、音乐教育篇、音乐交流篇。高春明主编《上海艺术史》（上海人民美术出版社 2002 年版），其中第五部分为《上海音乐史》，全面叙述了 1840—2000 年间上海音乐的发展史。吕钰秀著《台湾音乐史》（五南图书出版公司 2003 年版），呈现了史前至当代的台湾各类音乐（汉族传统音乐、原住民音乐、西式音乐）的发展历史。该书较许常惠著《台湾音乐史初稿》（全音乐谱出版社 1990 年版）更关注叙事的历时性特征。李岩著《澳门音乐》（文化艺术出版社 2005 年版），是对澳门音乐的历史钩沉（西乐传入、教会音乐、学堂乐歌、当代乐坛等）和现实呈现（本土音乐戏曲、音乐教育、音乐人、音乐节等）。

5. 对某区域内的专题音乐史研究

汪之成著《俄侨音乐家在上海 1920s—1940s》（上海音乐学院出版社 2007 年版）是近代音乐史的区域化专题研究的重要成果。伍福生著《广东流行音乐史》（新世纪出版社 2008 年版）叙述了 1977—2008 年广东地区流行音乐的发展史，陈小奇在该书序言中称其为“中国内地第一本当代流行音乐史”。杨卫泽编《礼乐无锡》（江苏文艺出版社 2009 年版），是一部记述无锡籍音乐名人的地方音乐史著作，介绍了无锡史上的著名音乐家，从春秋战国时期的季札，到近代的吴畹卿、阿炳、刘半农、刘天华及当代的杨荫浏、钱仁康、王莘、闵慧芬、顾圣婴等著名音乐人，全面阐述了礼乐在无锡的起源、进步和成熟，归纳提炼了礼乐无锡的内涵和品格，展望了无锡弘扬传统文化的发展之路。杨和平著《浙江近现代音乐教育家群体研究》（上海教育出版社 2012 年版）对蔡元培、李叔同、吴梦非、刘质平、丰子恺、钱君匋、邱望湘、陈啸空、沈秉廉、缪天瑞、俞绂棠、裘梦痕等的生命轨迹、音乐教育思想、音乐贡献及音乐创作诸方面进行了从宏观至微观的全面、深入研究，较为客观地再现了浙江近现代音乐教育家群体的基本面貌。

上列 5 类区域音乐史的研究成果，仅限笔者管见，应该还有更多论著。它们都应当纳入区域音乐研究的学术史视野之中，以补区域音乐研究学科领域中之“史”的阙如。本文理应对此类成果予以全面的分析、辨识和定论，但限于篇幅，只好将在另一专题研究中实现。

总之，中国区域音乐研究应在立足中国传统音乐（民族音乐）研究的基础上，重视学科的历史维度与学科视域的延融。

在此，我们不妨借鉴区域文学的学科经验。区域文学有两个研究层次：地域文学（地区文学）和区域文学（国家文学），地域文学寓于区域文学中。区域文学研究，其学科范畴中的共时性范围广阔，呈大陆、港澳、台湾鼎势；历时性延续了古代、近代、当代多时段。[①]

那么，地域音乐（地方音乐）——关注音乐的自然环境和历史传统，是自然形成的，具有地方特色，强调回溯过去，具有地理特征的规定性。区域音乐（国家音乐）——针对一定历史条件下的行政区划中的音乐，既关注既有的音乐传统，也指向现实和未来。

以这一观念统摄我们区域音乐研究，从整体上将顾及中国大陆、台湾、港澳三个区域之传统的、现代的音乐研究。

今代学者将面对比过去更为深广而多维的学科维度：古—今，中—西，雅—俗，时—空。若经如此宽宏的启迪和严格的规训，或将不负古人“究天人之际，通古今之变，成一家之言”的学术愿景。

**作者简介：**陈永（1965—　），博士，华中师范大学音乐学院教授。

---

① 靳全明：《区域文化与文学》，中国社会科学出版社2003年版。

褚　灏

# 中国古代乐教思想与当代音乐教育哲学构建

进入21世纪的中国音乐教育界，对于音乐教育哲学的研究与讨论愈加热烈。然自近代以来，音乐教育理论工作者多从外国（主要是西方）教育哲学思想中加以介绍与借鉴，比如曾长期作为我们音乐教育实践指导思想核心的音乐审美教育观，以及近年引入的功能性音乐教育观、实践性音乐教育观，等等。笔者认为，我国具有丰厚的古代传统音乐教育思想资源，其中蕴含着诸多关于音乐教育哲学性问题的精辟论述，虽然这些哲学性思索没有形成完整的思想体系。教育思想的发展有其延续性，我们从中汲取思想营养以构建中国当代音乐教育哲学是必要和必需的，这也是实现建立具有中国文化特色音乐教育体系的总体目标以及进行具有中国特色音乐教育学学科建设的必然选择。这样做的首要任务是，梳理、分析出我国传统音乐教育思想的核心及主流是什么；在历史而辩证的深入研究基础上，弄清楚应当从中汲取的有价值的东西究竟是什么。

## 一、 传统乐教思想的核心及两大脉络

### （一）传统乐教思想核心

教育思想是人们对人类特有的教育活动现象的一种理解和认识，这种理解和认识常常以某种方式加以组织并表达出来，其主旨是对教育实践产生影响。自远古始，我国的先哲们就纷纷依据自己的哲学观念、政治理想、教育主张，对音乐教育发表看法。综而观之，其占有影响地位的代表之说，核心论题都非常重视音乐教育的社会、政治、育德、育人功能，即重视“礼乐教化”、重视通过音乐对人的情感进行培养和陶冶，从而达到“移风易俗”的目的。

### （二）儒道两大音乐教育思想脉络

围绕这个核心问题，形成了两条主要的音乐教育思想脉络：一是以儒家为代表的

礼乐教化思想，以强调音乐与政治的关系、主张充分发挥音乐教育的德育功能与政治功利性为主要特征，强调“礼乐治国”。二是源于道家“法天贵真”、“无为而治”的思想而形成的音乐教化思想，以《淮南子》、嵇康、李贽等为代表，崇尚“无乐之乐”、“可导之乐”，强调在音乐的自然属性的基础上，扬其自然属性之长，避其功利之短，以培养人的自然性情来实现音乐教化的目的。

两脉相较，儒家的礼乐教育思想处于强势，其实质是站在统治者的立场上，为统治阶级治人治世服务，故一直作为古代社会官方乐教思想的正统。虽然在始自魏晋的封建社会后期，道、释兴起，儒、道、释渐呈融合之势，改变了儒学独尊的局面，但儒家的“礼乐刑政，其极一也”（《礼记·乐记》）的“礼乐教化”思想并没有削弱其主导地位，其影响一直播诸近现代乃至今日。因此，儒家音乐教育思想，是我国古代音乐教育思想的一条主要脉络，因其影响巨大而一般认为儒家的音乐教育思想即是我国传统乐教思想。

以嵇、李为代表的（尚自然、主情派）乐教思想，因其代表人物具有“非汤武而薄周孔”（嵇康《与山巨源绝交书》）、“越名教而任自然”（嵇康《释私论》）的反叛精神而处于劣势，历来为正统乐教思想所不容。但是，由于他们从音乐的本质属性分析音乐教育的审美问题，站在以人为本，用音乐节欲、泄情、陶冶人的自然性情的角度阐发音乐的教化作用，摒弃了儒家礼乐教育中重礼教、抑人情的弱点而在实际的民间音乐教育和文人音乐活动与音乐传承中，具有较大的影响。特别是近现代，影响更为显著（为艺术而艺术思潮的兴起）。因此，虽然不占主流，也没有自成体系的音乐教育理论，但其实际影响却是不容忽视的，应视为中国传统乐教思想的一脉而给予充分的关注。

### （三）儒道两脉的分、合嬗变过程

在音乐教化问题上，两脉殊途同归，殊就殊在对音乐本质特殊性及功能的认识，殊在政治理念与哲学理念的差异，殊在由此而形成的音乐育人观上。纵观两脉的发展流程，尽管它们各有源头，却经历了相互抵触又相互融会的分、合嬗变过程。

儒家“礼乐”教育思想，是对滥觞于原始社会的祭祀礼仪和巫术，初形于夏、商，完善于西周的“礼乐”制度及其教育思想的继承与发展。儒家从“礼乐相须为用，礼非乐不行，乐非礼不举 ”（《通志·乐略·乐府总序》）、“礼乐一体”、“乐”是“礼”的附庸的角度来阐明乐教的教化作用，将“乐”视为一种治国治人的统治手段，即所谓“安上治民莫善于礼，移风易俗莫善于乐”（《孝经》）、“礼乐行政，其极一也”的“礼乐治国”思想。礼和乐，是互为表里、相互配合而浑然一体的。礼教，是为了建立和维护宗法制度下君臣、上下、长幼的社会秩序，即所谓“尊尊”：“君臣、上下、父子、兄弟，非礼不定”（《礼记·曲礼上》），“非礼，无以辨君臣、上下、长幼之位”（《孔子家语·问礼第六》）。乐教则为“和之道也”，是为了使人们在中于礼度的社会等级序列中，乐居其位，心情和顺，无怨无怒，心安理得，即所谓“亲亲”。

礼辩异、乐统同。礼和乐的性质不同，但两者既分且合，互为经纬，刚柔相济，如此，则会出现上下有序、相亲无怨、相敬不争的国泰民安局面。这是西周礼乐治国的本质，也是儒家乐教思想的根源和主旨。其后，孟子、荀子、《乐记》、贾谊、董仲舒等儒子及儒学著作论乐教，都莫出其宗。

传统儒家乐教理论在汉代已发展至顶峰，同时也在汉代，以先秦道家为哲学思想基础的黄老之学也进一步发展起来并一度成为汉初占统治地位的意识形态，其法天贵真、崇尚自然的哲学理念也影响到音乐教育思想领域，首先体现在汉高祖之孙刘安主持编写的美学巨著《淮南子》中，继而得到嵇康和李贽等人的丰富和发展，形成与儒家传统乐教思想相异的一脉。

《淮南子》与道家“非乐”思想不同，在主张“至乐无乐”否定“有声之乐”的同时，又肯定“有声之乐”，因为乐是“民之所好”，只要音乐不淫而失和、不会让欣赏者纵欲失性就应该予以肯定，并用以教化于民。然而《淮南子》的礼乐教化思想与儒家又有许多不同，首先，它反对“乐与政通”的命题，认为礼乐的教化作用只能救治世道的颓败而与国家的兴亡无关——“仁、义、礼、乐者，可以救败，而非与通治之至也。”其次，它认为音乐的作用主要为了节制、协调人与生俱来的多种情感不至于因放纵而产生威胁与不快，使人复归善良的本性而不是治人——“性命之情淫而相胁，以不得已则不和，是以贵乐。故……乐者，所以求忧也。”（《淮南子·本经训》）再次，主张“因时而变制礼乐”，反对恪守成规、泥古不化的礼乐制度，其标准是以民为本——“苟利于民，不必法古”（《淮南子·氾论训》）。总之，《淮南子》认为乐的本质是和，乐是人性的自然需求，乐教的目的就是“因性循性”、“原心反本”。它的这种思想体现着传统乐教思想与道家及多家音乐教育思想的融合，昭示着我国古代音乐教育思想从重治世治人到重怡情悦性，从重古轻今、崇雅抑俗到古今并重、雅俗并举的新思考，为嵇康、李贽乐教思想的出现作了铺垫。

嵇康的《声无哀乐论》从“心之与声明为二物”立论，认为音乐表现的是“自然之理”，体现的是“自然之和”，与人的情感没有本质的内在联系。音乐的教化作用不是来自内化于音乐的情感、政治秩序、社会道德和伦理观念，而是来自于音乐自身的美。音乐教育之所以能够达到社会教化之功，首先是因为它可以修身养性。优美的音乐体现的是一种“和谐”的美，这种美是一种“和心”的外化结果。那些具有“和谐”之美又具有“平和”精神的“可导之乐”，是自然之道赋予人的自然性情的体现，最能使人性得到净化，也最能达到移风易俗的效果。可以说，嵇康的音乐教育思想是一个完全从音乐的本体美出发，以陶冶人的自然性情为终极目的的音乐教育观念，这一思想的历史意义不仅在于对儒家礼乐教育思想的僵化之处进行了抨击，更体现了对音乐自身价值的尊重和对个体人的尊重，使乐教摆脱了礼与政治的束缚。

李贽最旗帜鲜明地强调音乐自然之美。然与嵇康从“心之与声明为二物”立论的“自然”观不同的是，李贽强调的“自然”不仅指音乐之体来自于自然，而更强调音

乐的情感性特质，认为音乐本身就是人自然性情的载体，音乐应充分表现个体自然之真情。这是“自然”理论的丰富与发展。在认识论上提出了真理的相对性，反对“以孔子之是非为是非”的传统绝对是非观；在对礼、义的认识问题上，虽然也讲“尊德性”，但却反对“存天理灭人欲”的教条，而是要求尊重每个人不同爱好的千变万化的活泼之理；在个人的发展问题上，追随老、庄道家“法天贵真”、保存人的自然性情的精神实质，继承和改造王阳明的“真已”良知理论，追求“童心”即真心的个性自觉，提出著名的“童心”说。基于以“童心”说为中心基石的上述思想，李贽对与艺术、音乐的相关问题发表了见解，要者如下：1. 艺术之美来自于“童心”，失却了“童心”就失却了真人，也就不会创造出美善的艺术作品。2. 音乐是人类情感的自然流露，“发乎性情，由乎自然”。李贽认为，“声色之来，发于性情，由乎自然”，不应为自然性情之外的任何因素所左右。形式上讲求受于律但又不“拘于律”而“为律所制”；内容上讲求人随其性格自由发挥：“有是格便有是调，皆性情自然之谓也。莫不是有情，莫不是有性，而可以一律求之哉！”（《焚书·读律肤说》）3. 针对音乐形象无可见之形、音乐语言无确切之义的艺术特征，提出“声音之道可与禅通”（《焚书·征途与共后语》）的命题，认为对“出于丝桐之表、指授之外”的音乐之道的把握应像对禅理的理解那样，靠个人的悟性来获得。强调主体内心体验的重要性，切中了艺术心理的思维特质。4. 针对传统的“琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也”的琴学观念提出相左的看法：“余谓琴者，心也，吟也，所以吟其心也”（《焚书·琴赋》），认为琴乐应该同其他音乐、艺术形式一样，是人心灵之声的自由吟唱，是主体自然情感的尽情宣泄，而不是节仪正道、禁锢人心的无形枷锁。总之，主张护童心之纯真、以自然之美为美、抒自然之真情、张扬鲜活之个性，李贽的音乐观体现了突出的主体性原则和人文主义精神，具有重要的历史意义与现实意义。虽然，李贽没有明确地探讨音乐教育的问题，但是他的音乐美学观是针对包括音乐教育在内的所有音乐活动而阐发的，因此从音乐教育的角度讲，他的音乐美学思想也可以看作音乐教育思想。

## 二、 古代乐教思想中蕴含的主要哲学问题

中国古代没有哲学一科，亦没有音乐教育本质论、价值论、目的论等学术化的语言及学科分类，但对上述音乐教育哲学范畴的问题都有所涉及，只不过其论述语言往往过于简洁且纠缠在一起，需要我们用现代人的观点去梳理。

### （一）音乐教育本质论——“和”与“乐”

1. 音乐教育本质属性之一——“和”

孔子说：“和，乐之本也。”（《吕氏春秋·慎行论·察传》）

老子：“无声之中独闻其和。”（《老子》）

“和”既是乐之本，亦是乐教之本。

“和”是中国儒、道两大学派文化哲学的核心范畴。从世界起源观上看，“和生万物，同则不继”（史伯《国语·卷十六郑语》）、“万物各得其和为生”（《荀子》）；从社会伦理政治观上看，“畜子以道，则民和”（《管子》）、“礼之用，和为贵”（《论语·学而第一》）、“和也者，天下之达道也”（《中庸》）。老子则强调天和，认为万物归统于道，一切归顺自然，也就是天和。庄子发展了老子“天和”思想，认为“和”分为天和与人和，而“乐与道和”（《庄子·天下》）。

“和”也是古代音乐审美的最高境界和音乐教育的本质，因为在古人看来音乐与“和”有着天然的联系。古“和”字为“龢”，在三千年前的甲骨文中已经出现，由表示乐器的“龠”字和代表农作物的“禾”字构成。和是不同事物的对立统一，同则不能产生和谐。音乐本身恰如其分地体现了“和”的意义。史伯说“声一无听”（《国语·郑语》），认为单一的声音不会生成音乐，作乐的任务就是“和六律”，即用律吕调和歌声、乐声，使其和谐，没有完整意义上的和谐，就不能称之为完整的音乐。

音乐之和首先体现在音程音阶的构成上。古人曾把五声音阶结构认为是一种“和”的反映，《晋书·律历志上》记载：“和声，宫、商、角、徵、羽也”，有“中声以降，五降以后，不容弹矣”（《左传·昭公元年》）之说。音与音律和，声与歌和，歌与舞和，音、歌、舞与乐器和。音乐各种构成因素都要相互和谐，才是美的。如《尚书·舜典》所载：“诗言志，歌咏言，声依咏，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”《礼记·乐记》载：“诗，言其志；歌咏其声，舞，动其容。三者本于心，然后乐器从之。”

音乐不仅体现了人与乐和，也体现了人与人、人与地、人与天即人与自然的和谐，故《乐记》总结说：“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。”

音乐之和更体现为一种和谐精神，如《老子》中所说的“无声之中独闻其和”的“和”，《淮南子》中“无声而五声和焉”的“和”，以及嵇康所谓的“心和”：“和心足以内，和气见于外，故歌以叙志，舞以宣情，然后文之以采章，照之以风雅，播之以八音，感之以太和，……使心与理相顺，气与声相应，合乎会通，以济其美。”（《声无哀乐论》）早在五帝时期，先人们就已经意识到音乐及音乐教育的这种“和”的性质了。

2. 音乐教育本质属性之二——“乐”

荀子说：“乐者，乐也，人情所不能免也。故人不能无乐。乐则必发于声音，形于动静；而人之道，声音动静性术之变尽是矣。乐则不能无形，形而不为道，则不能无乱。”（《荀子·乐论》）荀子认为，音乐、舞蹈是人类快乐情感的外化形态和表达方式，从本质上说，音乐与人是一致的，因此，音乐的本质属性之一就是快乐。

“情感物化论”是儒家音乐观的基本观点，这在其经典著作《乐记》中表述得最为透彻，遵循了“物至—心动—情现—乐生”理论逻辑：“凡音之起，由人心生也。

人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。”（《乐记・乐本篇》）

虽然儒家看到了乐之乐是人情之乐的必然表达，但也清醒地看到人有七情并非只有欢乐，同时人之情有时也会过于淫滥，音乐中也就会难免淫恶之声，而这些音乐不仅不能用于乐教，还应该像“远佞人”那样避而弃之的。那么怎样的音乐才是能够用于乐教呢？礼乐。有形而为道的音乐（荀子）。符合天地本性、在庙堂之上配合礼仪道具表演的和美之乐。情感上“乐而不淫、哀而不伤”（孔子），形式上中正平和、肃穆雅正的音乐。体现社会秩序、通于人伦道德、“发乎情止乎礼”的君子之乐。“尽善尽美”的《韶乐》为代表。

道家的庄子不从音乐的“感情说”立论，认为至“乐”在于至“和”：“夫明白与天地之大德者，此之谓之大本大宗，与天地和者也。所以均调天下，与人和者也。与人和者，谓之人乐，与天和者，谓之天乐。”（《庄子・天道》）

销蚀了儒家乐教理论基石的嵇康认为，音乐本身虽然不具有感情的性质，但也明确指出音乐的本质属性是快乐：“八音克谐，人之所悦，亦总谓之乐。”

综上可以看出，在古人眼里，“和”与“乐”是一对共生体，它们共同筑起了乐教的本质意义。但应该指出的是，这不是一种纯然感性的乐，而是一有节制、有道德理性的乐，是精神的乐，是与人与天地相和谐的至美大乐。

### （二）音乐教育功能与目的论——致“和”

既然乐教具有“和”与“乐”的本质属性，那么音乐教育就具有了“和乐”的功能，“和”与“乐”也就成了音乐教育的目的，体现在渐进的且互为因果的不同层次与层面上：乐和—人和—政和。

1. 人和

人和包含“心和”与“德和”两个方面。

道德教育是我国教育的优良传统，中国古代无论道儒，又都把音乐教育的德育功能视作最重要的功能之一。音乐教育自产生始就是和礼乐紧密联系在一起的，礼乐教化的主要任务就是对人进行道德教育和情感培养，而“和”则是道德的核心内容，用礼乐进行德育的思维逻辑为：由“乐和”而致“心和”与“德和”。

舜时命夔典乐教胄子“直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲”，是因为那时即看到音乐“八音克谐，无相夺伦，神人以和”的特殊功能（《尚书・舜典》）。

上古三代的学校教育，其主旨是“明人伦”，亦主用礼乐：“凡三王教世子，必以礼乐。乐所以修内也，礼所以修外也。礼乐交错于中，发形于外，是故其成也怿，恭敬而温文。”（《礼记・文王世子》）特别是西周，明确地规定“乐德之教”是乐教的首要内容，其音乐教育的宗旨非常明确：“以乐礼教和，则民不乖，以六乐防万民之情，而教之和。”（《周礼・地官・大司徒》）

春秋时虽礼崩乐坏，但“心平”（平和）、“德和”的乐教功能与目的观依然占据主

导地位。孔子有更精辟的论述，认为教育“兴于诗、立于礼、成于乐”（《论语·泰伯》）。所谓“成于乐”者包含着两层含义，一是乐教是教育的最后阶段；二是乐是教育的结果。说明乐即是指有形的乐，也指乐所代表的“和乐”精神，有形的乐是教育手段，无形的“和乐精神”是教育的目的。如果没有养成和乐的内心修养，教育就是失败的。他又指出：“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何?”他的这句话说明了两方面的问题，一是没有仁德的人，不会正确对待礼和乐，他也不会理解礼和乐的意义；反过来说，礼乐教育对人的仁德培养具有非常大的作用，实施礼乐教育的主要任务，是培养人的仁德。礼乐并举，重在育德。重视全面提高人的思想修养和文化艺术修养，由表及里地对人进行全方位的教育，是孔子礼乐教育思想的重大突破，形成了儒家教育思想的核心与道德规范，对于我国的音乐教育，产生了深远影响。以孔子为代表的先秦儒家仁德思想及秦汉以来董仲舒、贾谊等儒者的音乐教育思想中，都一以贯之地强调音乐的道德作用，正如《乐记》中说：“乐者，德之华也。”

“心和”与“德和”构成“人和”，“人和”又是人格精神的最高表现形式。有了这种乐和的精神，人才能够心平气和地坦然对待人间的各种物欲诱惑、对待人生道路的顺达或坎坷。乐和的精神境界是一种健康的人格素质构成，也是孔子所无上推崇的。孔子自称“发愤忘食，乐以忘忧，不知老之将至”；“饭疏食饮水，曲肱而枕之，乐亦在其中矣，不义而富且贵，于我如浮云。”（《论语·述而》）并且多次称赞颜回“一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧”，却“不改其乐”的精神状态（《论语·雍也第六》）。而“吾与点也”的论述更贴切地反映了他的这种思想（《论语·先进》）。

在道家那一派里也同样注重音乐的道德教育功能。如《淮南子》中讲礼乐教育的目的是为了“原心反本”，使人回归“天之性”、一之与道；《庄子》所追求的“人乐”、“天乐”；《淮南子》中所说的“贵乐，所以救忧”，李贽所谓“尊德性”，等等。虽然两道所指不同，儒家的道德强调的是仁义道德，道家的道德指的“清静恬愉”的平和、自然之性情（“人性欲平”），都肯定了音乐教育“心和”与“德和”的作用与目标追求。

2. 政和

“移风易俗莫善于乐”，是儒家乐教功能与目的观的核心思想之一。“人和”的目的是“政和”，因而乐教的最终鹄的为了国泰民安。政通人和，是历代明君的理想，也是大凡有抱负的文人士子的理想，无论儒道。在积极入世的儒家那里，表现得更为突出。继承西周“礼乐治国”思想，儒家历来一直有浓重的“乐与政通”观念。春秋时期的晏婴说：“先王之继五味和五声也，以平其心，和其政也。”《左传·昭公二十年》伶州鸠说：“夫政象乐，乐从和，和从平，声以和乐，律以平声。”音乐之和与政治之和有着内在的联系，因此乐教有致“政和”的作用。更重要者，音乐教育能够通过情感教育而使“人和”，从而达到“政和”的目的。荀子说：“乐者，圣人之所乐也。而可以善民心。其感人深，其移风易俗。故先王导之以礼乐而民和睦。”“乐在宗

庙之中，君臣上下听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子同听之，则莫不和亲。故乐者，……所以合和父子君臣，附亲万民也。”董仲舒论述礼乐治国，也是从音乐的情感性入手的，认为音乐是可以直接渗入人的身心深处的艺术门类，“发于和而本于情，接于肌肤，藏于骨髓”，故而“其变民也易，其化人也著”。通过礼乐教化以达到移风易俗、人治和世治，是儒家音乐教育功能和目的观的终极认识。

具有道家思想的《淮南子》，虽然不赞同儒家“乐与政通”、“礼乐治国”的理论，却也提出了“性命之情淫而相胁，以不得已则不和，是以贵乐”的命题，认为必须“立礼乐教化之乐”以救“忧”，从而使人获得内心的平和。而心和则德和，德和则人和，人和则政和，其实质是道家“无为而治”的另一种深层表达。

嵇康虽然对儒家“移风易俗，莫善于乐”的命题作出了惊世骇俗的解释，认为音乐的教化作用不是来自于内化于音乐的情感（他认为音乐并不内化着人的情感），也不是来自于凝聚其中的政治秩序、社会道德和人伦观念（因为音乐是本于自然的自律之体），而是来自音乐自身的美，即用优美的音乐来纯净完美的人性，通过审美的途径自然而然地达到教化之功。其乐教目的最终还是指向了人和与政和。

李贽更强调音乐的情感性特质，认为音乐本身就是人自然性情的载体，音乐应充分表现个体自然之真情。他也讲“尊德性”，却反对“存天理灭人欲”的教条，要求尊重每个人不同爱好的千变万化的活泼泼之理，追求“童心”即真心的个性自觉，认为艺术之美应来自于“童心”，艺术行为应表现“童心”、维护“童心”。突出音乐的主体性原则和人文主义精神，其思想实质是让人达到另一种境界的“心和”与“人和”，同样也暗合了致“政和”的无目的之目的。他反对的是不人道的政治类型和令人窒息的政治环境，因为这样的政治环境下，没有真正意义上的“和”。

## 结　论

通过以上简略分析可以得出结论，在古人看来，“和”与“乐”是音乐教育最根本的性质，而“致和”是音乐教育最重要的功能和目的。这应该成为构建当代音乐教育哲学的立足点。

**作者附言**：本文为作者主持的教育部人文社科规划基金项目“二十世纪中国学校音乐教育思想史研究”（10YJA760010）的中期研究成果之一。

**作者简介**：褚灏（1965—　），博士，曲阜师范大学音乐学院院长、教授、硕士研究生导师。

原载《音乐与表演》2013年第3期

范晓峰

# 视角 · 对象 · 方法

## ——有关音乐哲学的几个基本问题

音乐哲学是什么性质的学科，或者说音乐哲学要解决什么问题，在音乐生活的现实中并不那么清晰和明确。哲学无法脱离人，因为哲学是指人的智慧之学。人的智慧在哪里？人的大脑的思维认知和判断能力所产生的思想成果，它以物质形态为载体而得以呈现，其存在方式必须借助于物质载体才能显现。诸如著书立说就是其显现方式之一。此外，还可采用艺术方式、科学方式、宗教方式等来加以表达。但问题是，同样是人，为什么有些人有智慧，有些人缺少智慧；面对同样的现象，有些人可以条理清晰地加以分析和解读，并得出整体性结论，而有些人只能说出他视觉所及的东西，原因何在？一个最直接的原因，即人的哲学智慧不是天生的，而是后天习得的。

对音乐现象作出哲学思考，并不一定是多数人采用的思维方式。至少在音乐学界，人们普遍担心这种思考的结果，常常将人们认知中的所谓常识问题搞得不那么常识，使一些看似清晰的问题复杂化、模糊化，甚至有种无所适从的感觉。作为哲学思维方式，在何种程度上能够使其理解思考的结论得到认同；或者说，在多大范围内能够解决一些音乐实践和音乐生活中的具体问题，这是现实中很多人所关注和期待的一件事。但从现实来看，类似的结论一直备受质疑，甚至冷遇。问题出现了，却没有合理的解释，好像也没有成熟的方法。

笔者看来，这其中有两个问题值得重视：一是对音乐现象进行哲学思考的目的是什么，也就是为什么要作哲学思考；二是思考后所得出的结论在多大程度上有效，也即能够在多大程度上帮助人们来理解音乐现象，或是打消人们的疑虑。

从哲学自身属性——人学的角度讲，有关自然界、人和人的思想、创作物等，都是哲学认知的对象，有关这一点的结论应该是肯定的。但现实的种种迹象表明，这一切似乎显得无足轻重。甚至认为，哲学研究是书斋里的事，与现实无关。今天的现实，我们有政治思维，它决定着社会的发展方向和模式；有科学思维，它能够创造物质财富，大力改善人的物质生活条件；有军事思维，它能够令行禁止，提升人们攻坚克难的意志力和决心，但很少有人关注我们是否有哲学思维。即是说，政治思维、科

学思维、军事思维最终都要落实到“为了人”这个终极目标上，这个人不是抽象的“人”这个概念，而是活生生的具体存在的人。

## 一、关于“发现问题”

人类用于掌握世界的方法和手段有——科学的、哲学的（包括宗教）、艺术的以及个体鲜活的生命体验及其经验。事实上，人们也习惯于使用和相信用科学的方法所获得的研究结果，而个体鲜活的生命体验及经验往往被判定为不可靠的东西，因为这些东西根本无法得到验证。的确，科学可以研究任何对象，换句话说，任何事物都可以成为科学考察的对象。但科学研究有两个基本条件。首先，研究对象必须是客观存在的事物或现象，最大限度地排除人的意识这个主观因素，也即将人的主观意识的干扰因素完全排除或降到最低；其次，通过科学研究所获得的结果一定是可以验证的，所谓验证也就是指它的可重复性，凡不能被反复验证的结果就不能被认定为是科学的结论。

诸如把音乐还原到纯物理的声音状态所做的研究，就是典型的科学研究方法。乐理知识中关于声音的四大物质属性——音高、音色、音强、音值的解释，就是用科学方法研究的结果，它将人的主观因素完全排除。也就是说，声音本身所具有的属性与人的意识无关①，此结果完全符合科学研究的规律和要求。“声学”学科就是建立在科学研究的基础之上的。但假如我们设问，这个研究结果完全符合音乐艺术的存在和规律吗？音乐实践行为每一次的演奏、演唱的结果可以验证吗？验证的结果会是一样的吗？

曾经有人作过这样的分析。科学可以考察人类的饮食，从而建立起“营养学”。但“营养学”不是“烹饪学”。在营养学中，美食消失了，剩下的是食物的化学成分及与人体健康之间的关系（笔者按：事实上，这种健康关系并非一概而论，而是因人而异）。营养学无法显示和解释何谓“美食”及它在人的生活中的地位和作用。② 而这恰恰是烹饪学关注的领域。烹饪学不仅仅关注食物的色、香、味、美，而且要解释食物色、香、味、美对于某个族群的人意味着什么，这种意味就是它存在的地位、作用和价值，也是其存在的意义所在。这一切恰恰与人的主观意识、心理体验和判断相关。备受瞩目的电视纪录片《舌尖上的中国》已经说明了这一点。但我们也不能因为“烹饪学”的结论而否定“营养学”的结论，因为它们有不同的研究视角、研究方法和研究目的。

同理，“声学”也不是“音乐学”。声学的研究结果是所有声音现象所具有的基本

---

① 如果音高、音强、音色、音值完全脱离了人的听觉功能，它能够存在吗？其意义又在哪里呢？

② 参见［英］阿伦·瑞德来（Aaron Ridley）《音乐哲学》（译者前言），王德峰、夏巍、李宏昀译，上海人民出版社2007年版，第1—2页。

属性，它可以与人无关（自然界有声音存在，但对于声音听觉感受的描述，仍然与人的听觉器官相关，它是某种关系的产物）。音乐学的研究对象就不可能与人无关，它本身就是人主观意识下的创造物，同时，又借助于物质载体——声音来加以传达。假如以科学研究方法来设计音乐学的问题并得出结论，然后将其平移至音乐学，并将其描述为音乐学问题，由此再得出音乐学的结论，这样的结论显然不可靠，因为在这个结论中已经没有了人（人的意识），只是一个被科学方法还原了以后的客观存在物。

音乐哲学（含音乐美学）属于音乐学的分支学科，其哲学性质显而易见，它的人的主观因素无法排除。音乐离不开人，否则它就不是音乐而只是声音，因为音乐是人的音乐。科学探讨的是“物”的原理，哲学探讨的是人的理解和认知问题。即便科学把人作为研究对象也是把人还原为生物的人来对待的，诸如人体骨骼、四肢、肌肉、神经、血管、大脑、各种脏器等都可以成为科学研究的对象，“解剖学”也就此诞生，但它排除了人的主观意识活动。这个被排除的东西（人的主观意识活动）却恰恰是哲学的研究对象。音乐哲学的研究对象则是人对音乐现象的理解认识活动，以及它对人的影响、作用、价值、意义等的判断，它必须借助于人的主观理解和认知才能达成，且常常无法加以科学方法的验证。诸如“我喜欢这首音乐作品”；“这首作品让我震撼”；“音乐是我生活的另一种方式”；“这首乐曲的情绪非常符合我现在的内心感受”，等等。人的意识活动的特征是动态的、延续的、多变的，它不会成为一个公式，但会养成某种思维认知惯性。

人的生命历程和生命状态使人学会了思考，人类最初的理解认知活动是学习或重复前人或他人的思想。理解的范围包括理解人自身和周围世界，以及它对人意味着什么，对人的生命历程、生命状态有何影响，等等。由此，音乐哲学问题已经清晰可见。但人们似乎更愿意相信科学家、技术工作者、表演艺术家所提供的那些现实有用的信息，因为它们的确可以在现实的认知中得到某种现成的结论。诸如作曲技术、乐器制（修）造技术、演奏（唱）技术，等等。因为在我们学习这些知识的过程中，总是沿袭着先解决一个问题，再解决另一个问题——这样的思路来进行的，好像这些问题都是孤立的。“尽管我们的问题的某一部分可能成为注意的焦点，所有各个部分还是或多或少与问题有关。”这种“只见树木不见森林”的思维方式已经成为习惯。树木和森林应该是不同思维认知下的不同概念。树木是个别概念，不论它有多粗、多高，有多少繁茂的枝叶，它仍然是一棵树木的特征，并不是森林的特征；森林则是特殊的类概念，其特征应该是整体性和全貌性，在对森林整体性作出描述时，个别性已经被抽象。简单的个别相加并不是整体，因为整体大于局部的相加，并且呈现两种不同的认知结果。

用科学方法探索音乐现象的事实和结论已经成为不少人的共识。在我们实际的音乐生活中，经常听到“科学的发声方法”；“对音乐现象作出科学的解释”；“以科学的方法观察音乐现象”等，似乎只要一沾“科学”二字问题便得到了解决，与之论战者

便无话可说，因为人们已经习惯了在被冠以“科学”的结论面前所持有的信任感，至于它是个别的还是整体的，技术的还是表现的，静止的还是动态的，机械的还是能动的等问题都不重要了。事实上，人们不愿意相信哲学家们谈论的一些“似懂非懂”的东西。因为在“现今这个时代，人人都愿意接受那些直接的和现成的答案，没有终极答案的问题总是让人感到有些不舒服。在这个都自以为有所知的世界里，哲学家是唯一愿意承认自身一无所知的人……”①

科学的视角和方法与哲学的视角和方法各有不同，所持的研究目的也各有不同，研究结论亦同样如此。科学只能解决科学视角下的“物质”的原理问题，但不一定能解决人的主观理解和认知问题；哲学也只能解决人的主观意识问题，不一定能解决“物质”的原理问题。问题是音乐现象本身既不是单纯的客观之物（依主观意识而生），也不是单纯的人的主观意识（依客观物质而在），而是主观意识借助于客观之物重新结构的产物，其性质应该是人的意识借助于物质形态来加以传达。单就研究视角和方法来看，无论是科学方法还是哲学方法，本身的使用并无疑义，因为它们分别解决的是不同的问题。但音乐现象是受人的主观意识控制的活动，以人为主体，起点是人，终点还是人，人文意识是其核心，音乐理解的人文意识不该被忽视，只要人类社会还在延续，哲学问题就不会出现终极答案。音乐的哲学问题同样如此。

音乐理解是音乐哲学的核心问题。在笔者看来，所谓哲学视角也就是理解视角。假如预设一下音乐哲学的问题，它将呈现以下视角和论域：

音乐哲学视角—理解—意义—审美—作用—价值—观念—概念—思想……

理解有以下三个层次：

1. 信息——由事实提供给我们的具体现象和发生这个事实的原初机制。

2. 知识——由反思所获得的认知（也是一种信息），根据其意义的重要性划分等级，也即意义的不同层次，并寻找总体原则将它们整合起来。

3. 智慧——将知识、人生选择和我们能够选择的价值观联系起来，依据我们已知的东西来更好地活着。②

科学位于第1和第2层次之间；哲学位于第2和第3层次之间。相信科学与技术，就理解而言，本身并无不当之处，只是它并没有走完理解的全部过程。由此也可看出，哲学与科学之间并非截然对立。科学思维的认知与哲学思维的认知时常呈现交叉现象。哲学是关于“世界观”的学说。这在我国是一种最普遍的解释。从哲学自身属性——人学的角度讲，有关自然世界、人和人的思想、行为方式、创作物（包括精神

①② ［西］费尔南多·萨瓦尔特（Fernando Savater）：《哲学的邀请》，林经纬译，北京大学出版社2007年版。

与物质）等，都可以纳入哲学范畴。对人而言，有无单纯的哲学信息呢？结论应该是否定的，但一定存在具有哲学意味的知识和智慧。不论科学还是哲学都试图回答由现实所产生的问题，也包括对音乐现象的理解问题。从它们的起源来看，科学与哲学曾经是一体的，这在中外古代科学家、哲学家的言论中随处可见，只是由于人类社会的不断发展和人的思维认知能力的不断提升，使物理、化学、数学、天文学、心理学等学科，逐渐脱离了它们共同的母体——哲学而获得独立。就发现问题来说，科学的、哲学的、艺术的都可能呈现不同的问题。在音乐领域，使用科学方法可以解决声音和技术作为物质载体的基本属性和规律问题，诸如律制问题、声音物质属性问题、旋律、和声、织体形态、唱奏技术等问题，但它并不能解决音乐现象之所以存在的目的、意义和价值以及对人类意味着什么等问题，只有哲学方法才有可能回答这些问题。

## 二、关于“回答问题”

从本质上讲，提出问题和回答问题都与人主观的知识储备和认知水平相关。回答问题——它是科学和哲学的共同任务，但它们的关注点和回答方式不同。科学总是试图解释事物是如何构成、如何运动的。如在音乐现象中的结构特征、声音特征、音阶、旋律运行轨迹、和声特征、织体形态特征等。较为典型的观念来自爱德华·汉斯立克，他认为：

> 只有对器乐音乐的论断才能适用于音乐艺术的本质。要探索音乐的一般规定，即标志音乐的本质、本性，和确定它的界限、方向的东西，只能以器乐音乐为对象。凡是器乐音乐不可能做的事，也绝对不能说音乐能做到。①

器乐音乐做不到的，音乐也做不到。在汉斯立克的哲学理解观念中，器乐才是纯粹、绝对的音乐艺术。把器乐音乐的形态特征视为音乐唯一的特征，或者说，他排除了其他音乐现象被称之为纯音乐的可能。此观念曾经红极一时。很显然，汉氏是在科学思维和方法的基础上建立了自己的音乐哲学观念。科学方法获得的结果是具体的，哲学方法获得的结果则是整体的。所谓音乐现象的整体性就是指它对人来说意味着什么？因为科学总是希望通过个别来证明一般，这个一般就是规律。假如仅限于科学方法的个别，再多的个别也还是个别，而不是一般，唯有结合哲学的抽象方法才有可能找到一般。科学家在探寻事物一般规律时，不可能不使用哲学的抽象方法，只是抽象

---

① ［奥］爱德华·汉斯立克（Eduard Hanslick）：《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》，杨业治译，人民音乐出版社 1982 年版，第 34—35 页。

的程度不同而已。

一段时期内，我们在音乐学研究中，总是尽可能地把音乐与其他事物分离开来，在一种所谓纯粹状态下来考察音乐现象，诸如对音乐现象进行声音的“提纯”，即将音乐还原为物理的“声音”状态；排除标题音乐中的“标题”；排除音乐与现实生活的联系；排除音乐与人生存的功利关系；将音乐的真善美加以割裂后的说明，即所谓的纯审美体验（纯审美体验虽然是在说人，但并不是活生生的、具体的人，而是人的抽象概念。因为每一个活生生、具体的人都不可能在所谓纯审美的状态下来聆听音乐，纯审美与非纯审美根本无法加以验证），等等，这便是运用科学思维和方法进行研究的结果，人的主观意识和人生存的功利关系完全被排除。

哲学自身的任务集中在该事物对人来说有何意义？有何价值？面对不同的音乐现象，我们必须追问它的意义和价值问题，关乎它对人的生命状态所产生的作用和影响。科学关注的是人的生命是否成活，哲学则关注人如何活得更好，更有意义和价值。“音乐学，请把目光投向人”①，郭乃安先生这一观点的意义正在于此，他是在哲学思维的整体观念上做出这一判断的，而非具体的、个别的科学思维。坦率地说，尽管音乐学研究的人学性质无法否认，但在具体研究过程中，科学思维仍然占据主导，并左右了人们对音乐学——人学性质的认知和判断。

科学在面对自己的对象时必须采取一种客观视角。所谓客观是指排除人主观意识的干扰，否则，它说的就不是这个对象，而是个人的主观理解和认知。哲学在面对研究对象时则始终保持一种人的主观意识和判断，因为意识必须由人这个主体而生，为此，所研究的结论完全有可能超越对象本身。我们对音乐作品作出的理解和解读就有可能超越作品本身。

在既有的“常识”面前，哲学常常提出质疑。因为在哲学视角看来，不存在一成不变的理解。由于不少人对于常识深信不疑，并常常将其表述为不言而喻的道理。假如靠常识来生活，并无不当之处；但若仅靠常识来做学术研究，就有可能失去水准。所谓常识是指某一个时期人们理解认知水平的平均状态。由人的理解认知作出的结论，并不是一成不变的，常识如此，非常识亦如此。音乐哲学面临同样的问题。显见的道理，观念（物化为文字概念）错误的影响力远远大于一个事实错误所带来的影响，尽管观念的形成有赖于具体的事实，但作为知识传承下来的观念会不断影响接受它的后来者。

用科学视角和方法去认识存在的事物和所发生的具体事件，这在音乐史学、民族民间音乐以及当代音乐研究等领域，是不可或缺的视角和方法，但同样不可或缺的还有哲学的视角和方法。因为对任何音乐事项的整体意义和价值的观照，都是不可或缺的，更不能回避。对于一个具体音乐事项发生时间、地点、主要人物、行为等的考

---

① 郭乃安：《音乐学——请把目光投向人》，《中国音乐学》1991年第2期，第16—21页。

证，仍然是“信息”和“知识”层面的结果，并不是“智慧”层面的结果。智慧层面的结果一定以其存在价值、意义对人的影响和作用为探究目的，只有作出整体意义上的结论才能显示其结论的智慧所在。然而价值和意义的取向并不是单向的，而是多向的，网状的，交叉的，相互关联的，它决定着智慧结果有效性、合理性的大小。简单地说，作为个体思维的智慧结果也是要经过检验的，只是检验的方法不是科学的反复试验，而是哲学方法的反复讨论（指不同个体间的讨论），以此获得共识（就是哲学上讲的“具体同一性”，即包含着差异的共识；不是“抽象同一性”，A不能等于非A）。“主体间性”正是这样一个东西。因为哲学则总是思考被我们所知的事物和发生的事件对我们来说意味着什么？

科学可以增加知识的视角和领域，也即将知识的领域不断分割或细化。现代学科划分越来越细，专业方向越来越窄，这是科学思维的结果，它将人在各领域的信息、知识完全拆解为线性的进化模式，使其纵向不断加深，横向越来越孤立（欣喜的是，这一现象已经被科学家所发现并正在试图加以解决，这恐怕也是科学思维与哲学思维相结合的结果）；哲学始终将单一知识与其他知识联系在一起，以人类善于思考的活动方式，将各种知识安置在一个统一的理论框架之中，它是网状的、交叉的，相互关联的，也是相互影响和制约的。科学往往将事物表象拆分为不可见的、波形的、粒子的、可量化的因子和元素。哲学并不否认科学的这种揭示价值，但它要从诸多表象中找到人类的生命现实，并与科学一起完成人类思维认知活动从个别走向一般的全过程。

## 三、关于“命名问题”

所谓“命名”是指对科学和哲学研究结论进行重新命名的过程，即概念化过程，也即知识产生的过程。对研究结果每一次新的命名都意味着新的知识的产生。它可以有两种方式。一种是所谓概念的“原创”。该思维行为说明，在其研究和形成结论的过程中，既有概念已经无法满足或适应研究结论新的需要，唯有原创新的概念才能准确无误地将研究结论表述出来；另一种“命名”是对既有概念的重新认知和界定，也即重新确定概念的合理性与有效性范围，这也是一种重新命名的过程。这两种命名方式在我们的音乐学研究中时有出现，尤其是原创概念，往往是一些人追逐的潮流。

笔者认为，第一种命名方式多用于科学研究领域；第二种命名方式则主要是哲学的任务。科学始终在探索人类的未知领域，所以新的概念命名层出不穷；哲学则更多面对的是已知领域，指对前人智慧、思想、观念的吸收、消化和深化，始终保持质疑并力图澄清大量使用的所谓日常通行概念，这个澄清的过程也就是重新命名的过程。命名，即重新确定概念的内涵和外延。澄清不是取消，而是对概念本身更深、更广层次的拓展。如“音乐本体”概念，它在哲学意义上含义是指音乐本质；民族音乐学学

科产生之后，其含义又延伸至音乐形态；而在音乐人类学家的眼里，其所指含义又可解释为人的生命状态……显然，“音乐本体”概念含义的这种不断拓展，恰好说明了一种整体思维的存在，这恐怕正是哲学思维将多种知识联系为一个整体的缘故。哲学并不提供一劳永逸的解决方法，只是提供尽可能多的各种回答或新的命名。

哲学上的不断追问与回答是没有穷尽的，在这个没有穷尽的追问过程中，以求不断接近事物发展变化的真相。这个过程也是命名的过程。诸如音乐中的技法、唱法、结构形态、物质材料等的不断变化，会给我们带来更多新的音乐问题，社会进程的不断变化也同样会给我们带来新的音乐问题，如社区文化、都市文化、城镇化、数字技术等，不但会催生新音乐现象的产生，还有可能改变既有的音乐现象和它的传播方式，诸多音乐问题正是音乐哲学所应该面对和解答的。而当我们认为，哲学回答不能解决现实中的问题时，窃以为，这或许正是需要我们对它进行重新命名的时候了，此现象恰恰说明哲学又在一个新的层次上引申了问题，引申本身也是认识的深化，在接下来的研究中它有可能抓住问题的实质，或者再次促使并帮助我们继续追问下去。诸如前些年，对音乐美学和音乐哲学学科性质的不断追问一样。假如人不是一种能够并善于追问的动物，哲学早就不存在了，我们面前也就不会出现如此众多的问题。

历史地看，科学问题和哲学问题并非截然分离，泾渭分明，原本就有所交叉。原本属于哲学的任务，后来得到科学的解答；一些貌似被科学解答的问题，在哲学质疑的作用下，又被重新诞生的科学视角所解答。正像人类曾经认为地球是平的，现在认为地球是圆的一样；还有从地心说到日心说的转变等。哲学思维对科学家的研究产生作用，早已不是新鲜事了。时至今日，关于科学与哲学任务的归属问题，都必须纳入重新审视的视域之中，从对它的质疑和批判性开始，这不仅是哲学之根本，也是科学之根本，科学和哲学类似任务交叉的现象还将持续。但需要说明的是，质疑和批判必须有必要的依据或条件，这个条件并不是满足于“信息”和“知识”本身，而是在新的视角和新的思维路向方面的新的探索。因为哲学的质疑并不是简单的怀疑主义。

当一个人进行哲学思考并试图回答问题时，不应该满足于照搬其他哲学家的回答，或直接以某位哲学家的权威回答作为无可争议的论据。因为这种回答只能在理解的“信息”和“知识”层面上有效，而在理解的“智慧”层面上是不可能够直接有效的，即是说，研究者必须重新亲历哲学前辈们已经走过的路，尝试以某种全新的视角为基础，走出新的研究之路，想要获得这种全新视角，必须经过自己的独立思考才有可能实现。然而，现今音乐学领域的不少研究，却恰恰走了一条照搬其他哲学家的回答，并以此为论据的研究过程。在这一问题上，笔者的某些研究也未能幸免。这说明此现象并不是个别现象，它具有一定的普遍性。

## 结　语

哲学历程意味着它一定是个体的独立思考过程，尽管其思考的起点是一个有着丰

富智慧的传统。哲学的方法是引导人们思考，帮助人们思考，而不是取代人们的思考。从根本上讲，哲学并不是传播既有的知识，也不是知识性的讲解或介绍，而是传授一种方法，或者说，是一种怎样从事思考的方法，一种看待问题、分析问题、论证问题的方法。因为哲学并不满足于“知道”，科学的理解和认知过程是反复验证；哲学的理解和认知过程则是反复讨论，在没有经过直接讨论而获得的所谓“知识”，其真实目的就是为了使自己免于思考，寻找捷径。哲学不断追问的过程来自于个体思维、积累和判断的敏锐性，这是前提，然后才有可能提出试图解答追问问题的方法和理论。

当今时代，不少人都想、都愿意接受那些直接的、现成的答案，将信息、知识的获取看作是最终目的，哲学思维正在消退，甚至消失。假如音乐学研究丧失了哲学思维，那就有可能丧失其重要的人文意识和价值，在其研究结果中，活生生的人就有可能异化为人的抽象概念，对人的生命意义和价值的解读和判断，将有可能出现人、物分离的结果。

虽然，我们每一个人的哲学认知只能向前走那么一点，但人类的哲学思维活动还将持续，哲学思维仍将是人类智慧产生的重要手段和方法之一。

**作者附言：**本文为2011年江苏省教育厅基金项目“20世纪中国音乐美学观念史研究”（项目编号：2011SJB760019）阶段性成果之一。

**作者简介：**范晓峰（1961—　），博士，南京艺术学院教授、音乐学院副院长。研究方向：音乐哲学、音乐美学、音乐教育学。

原载《音乐与表演》2013年第4期

方建军

# 试说周朝的黄钟律高

中国古代历朝的黄钟律高，与当时的音乐实践乃至度量衡等关系密切，故向来受到重视。1931年，王光祈撰作《中国音乐史》，在《黄钟长度与律管算法》一节，讲述他本人及西方学者对周朝和汉代黄钟律高的研究，其中即包括黄钟为$c^1$、$^{b}e^1$、$e^1$、$f^1$和$^{\#}f^1$等不同音高[①]。综观其研究方法，都是以古代典籍记载的黄钟尺度为据，通过运算及律管制作实验来获取数据。继王氏著作之后，学术界有关论作踵出不绝，但研究方法大致循此，且所得黄钟律高基本在此范围之内，只是由于律管的开管或闭管的缘故，黄钟的音高组别有异[②]。

但是，古代典籍所载黄钟律管长度不一，《吕氏春秋·古乐篇》为三寸九分，《淮南子·天文训》为九寸，《史记·律书》则为八寸十分一（或谓八寸七分一），并且文献记载尚缺乏黄钟律管的管径尺度。在这样的情形下，目前的研究可谓异说纷呈。大家所依据的文献记载，除《吕氏春秋》外，其余多为汉代史籍。因此，依据后世文献来推算周朝黄钟律高，尚不具备完全可靠的研究条件。

1978年，曾侯乙编钟及有关乐律铭文发现，周朝的黄钟律高问题再度引发学者的关注和讨论。黄翔鹏先生根据曾侯乙编钟乐律铭文及音高测定，推导出周王室黄钟的律高应在A的位置[③]。之后学者多从其说，但近来也有人表示怀疑[④]。周朝的黄钟律高究竟为何，看来还需作进一步探讨。

这里先来检视曾侯乙编钟的乐律铭文及有关的测音结果[⑤]。

曾侯乙编钟C·65·上·二·6钟铭："黄钟之宫"，测定音高为$^{\#}G_4$。由此可知，

① 王光祈：《中国音乐史》，广西师范大学出版社2005年版，第25—41页。

② 如杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中指出黄钟"比现在的$f^2$略低"（人民音乐出版社1981年版，第87页）。这方面的著述较多，此处不能详举。

③ 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期。

④ 详参下文所引夏季、陈其翔先生论作。

⑤ 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》，文物出版社1989年版。

曾国的黄钟律高为♯G无疑。曾国黄钟的♯G，还可由曾侯乙编钟乐律铭文的相互关系，以及编钟的测音结果得到验证。如C·65·下·一·3钟铭文："黄钟之商角"，音高测定在$D_2$。按照黄钟音高在♯G的位置，黄钟均商音上方大三度的商角恰为$D_2$。

曾侯乙编钟C·65·下·二·3铭文："应音之宫，应音之在楚为兽钟，其在周为应音。"可见"应音"这一律名为曾、周所共用。据音高测定，此钟发音为$♯G_3$。曾钟C·65·上·二·3铭文："应音之宫"，测定音高为$♯G_5$。十分明显，曾国的"应音"与黄钟律高相同，但并不一定是黄钟的高八度专名，即所谓黄钟之"半（反）"。曾侯乙编钟之中，具有相同律高但不同律名者尚有太簇和穆音，无射和嬴嗣，它们是否为倍半关系，目前也不能确定。

除"应音"之外，曾侯乙编钟铭文还出现"应钟"律名，但较之16处"应音"律名，"应钟"仅出现了两次，如C·65·下·二·1钟铭："应钟之变宫"。据测定，此钟音高为$G_3$，比黄钟或应音低一律即半音，正处于以应音（黄钟）为宫的变宫位置。又如C·65·中·三·6钟铭："应钟之徵角"。据测定，此钟音高为$G_4$，正处于以应音（黄钟）为宫的徵角（徵的上方大三度）位置。由于"应音"和"应钟"与黄钟律高相同，即均为♯G，所以"应钟"或即"应音"的别名。

大家知道，文献记载的周朝"应钟"，在律序上比黄钟低一律，而曾侯乙编钟"应钟"的音高为♯G，因此，黄翔鹏先生推断周王室黄钟律高应在A的位置。

通观曾侯乙编钟乐律铭文，可以看出曾国的律名体系，主要是周、楚律名的借用与合成，铭文只是阐述了曾国与周、楚、晋、齐、申等国律名的异同及对应关系，所谓"妥宾之在楚号为坪皇"，"姑洗之在楚号为吕钟"云云，指的是律名的不同称谓，实际上并未说明这些相异律名或相同律名在不同国家的音高标准是否相同。比如，曾国的黄钟，与楚国的兽钟同律位，其音高同为♯G，但楚国兽钟是否就是本国的黄钟标准音？由于楚国十二律名与传统的周朝十二律名均不相同，故目前尚难做出准确判断。其他诸侯国的情况也当如此。

夏季先生以周代尺度为23.1cm，并根据径三分长九寸，计算出东周黄钟律管的频率为773.85Hz，发音为$♯f^2+78$。他认为，这个计算音高，与从曾侯乙编钟推知的黄钟音高相差甚远，曾侯乙编钟的"应音"并非"应钟"，而是曾国律名①。

陈其翔先生认为，周王室的黄钟起初和应音属于同一律，即均为G音。后来，周王室黄钟与应钟两律分开，应钟为G音，黄钟为♭A音。曾国乐师并不清楚，周王室的黄钟和应钟两个律名已分成两个不同音高，因此与周王室律名对比时造成混乱现象。这是曾国乐师错用名称，不能由此得出周王室黄钟比曾国应音高一律，即为A音②。简言之，陈先生的观点是，周朝的黄钟律高经过由G到♭A的演变，实际上曾、

① 夏季：《中国古代早期管乐器及黄钟律管研究》，博士学位论文，中国科学技术大学，2006年，第55页。
② 陈其翔：《音律学基础知识问答》，人民音乐出版社2008年版，第158页。

周黄钟律高是相同的。

上面已经谈道，“应音”是曾、周共用律名，它与“应钟”同律位、同音高，因而目前尚不能排除“应音”或“应钟”与周朝的关系。不过，如前所述，曾侯乙编钟乐律铭文只是表述各国律名的不同称谓，至于黄钟的音高标准，并未标明各国之间的异同。因此，周朝的黄钟律高，目前还难以从曾侯乙编钟及有关测音予以推断。战国早期，各国十二律名尚未统一，黄钟律高标准也不会一模一样。从历史发展来看，一个国家或一个地区，其黄钟律高在不同历史时期发生一定的变化，是有可能的。

20 世纪 30 年代前后，河南洛阳金村古墓出土了大量精美文物，其中即包括乐器编钟和编磬。值得重视的是，金村古墓出土的编磬，上面铭刻有一些律名。但可惜的是，目前仅有三件编磬藏于北京故宫博物院，其余均下落不明。现存的三件磬，一件刻铭“介钟右八”，一件刻铭“古先右六”，第三件刻铭“古先齐屋左十”。磬铭中的“介钟”即“夹钟”，“古先”即“姑洗”。金村的墓葬，起初有学者认为是韩墓，后来经过进一步研究，确定其为东周墓葬，国别属于周①。金村墓葬曾出有著名的骉氏编钟，前人考订其年代在周威列王二十二年（前 404）②。观察编磬的形制，属于战国时期通行的倨背、凹底的凸五边形磬。这些磬虽不知出于哪座墓，但其年代可参考编钟大致定在战国前期。由此看来，金村古墓编磬的时代，应与曾侯乙墓编磬的时代（前 433）比较接近。

李纯一先生曾对金村编磬做过测音，其中“介钟右八”磬的音高为 $G_6+32$，“古先右六”磬的音高为 $^{\#}G_6+8$，另一件“古先齐屋左十”磬因断裂未予测音③。显而易见，夹钟与姑洗的发音，为小二度音程关系，它们在律序上为相邻二律，磬的音高正好与此相符。由夹钟前推三律至黄钟，可知黄钟的音高在 $E_6$ 的位置。由此判断，东周早期周朝的黄钟律高应为 E。从测音结果看，这个黄钟位于小字三组的 $e^3$，音区恐嫌过高。至于它的绝对音高到底是小字一组的 $e^1$，抑或是小字二组的 $e^2$，还有待进一步探究。

1979 年，陕西扶风南阳豹子沟出土西周晚期宣王时期的南宫乎钟一件④，其甬部铭文云：“司徒南宫乎作大林协钟，兹名曰无射钟。”这里，“无射”为律名是没有问题的。据《左传》定公四年（前 506）记载，“昔武王克商，成王定之……分康叔以大路、少帛……大吕……分唐叔以大路、密须之鼓、阙巩、沽洗”。其中的“大吕”和“沽（姑）洗”，杜预《注》云：“钟名。”说明周初分封给康、唐二叔的器物，有以律名命名的编钟，这和南宫乎钟所称“无射”情形略同。

---

① 李学勤：《东周与秦代文明》，上海人民出版社 2007 年版，第 22 页。
② 温廷敬：《骉羌钟铭释》，《史学专刊》1935 年第 1 期。
③ 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，文物出版社 1996 年版，第 57 页。
④ 罗西章：《扶风出土的商周青铜器》，《考古与文物》1980 年第 4 期。

据《中国音乐文物大系·陕西卷》的测音结果①，南宫乎钟的音高为：正鼓音 $B_4$ +27；侧鼓音 $D_5$ +27。正、侧鼓音为小三度音程关系。

学者熟知，中原地区出土的西周晚期成组编钟，从第三件起，在右侧鼓部都有一个小鸟纹之类的装饰纹样，以作为此处可发第二基音的标志。南宫乎钟的右侧鼓也有这类的装饰纹样，测音结果表明它为双音编钟。因此，其正、侧鼓音使用的几率应是差不多的。这里不妨对南宫乎钟的发音作一个假设：若以它的正鼓音为无射律，则正、侧鼓音的律位分别是无射和大吕，由此推导出黄钟的律高在 $^{\#}C_4$；若以侧鼓音为无射律，则正、侧鼓音的律位分别是林钟和无射，由此推导出黄钟的律高为 $E_4$。

引人注意的是，按南宫乎钟侧鼓音为无射而得出的西周晚期黄钟律高 E，与由洛阳金村出土编磬得出的东周早期黄钟律高相同。如果这不是偶然的巧合，那就可以视作周朝黄钟律高为 E 的又一例证。当然，由于南宫乎钟的发音与律名的对应存在上述两种可能，所以现在还不能肯定西周晚期周朝的黄钟律高就是 E。因此，两周黄钟律高是否一致的问题，还有待积累更多的音乐考古材料来验证。

由上所述，可知战国早期曾国的黄钟律高为 $^{\#}G$，而东周早期周朝的黄钟律高为 E。先秦时期，各国的黄钟律高标准并不统一，且可能因时代早晚而发生一定的音高变化。今天对古乐器的音高测定，通常精确到频率和音分，但当时的黄钟标准音，目前恐怕只能判定其音高位置，而不好提供更精确的数值了。

**作者简介：**方建军（1962— ），博士，天津音乐学院音乐学系教授、副院长、硕士生导师。研究方向：中国古代音乐史、音乐考古学、民族音乐学。

原载《音乐与表演》2013 年第 3 期

① 方建军：《中国音乐文物大系·陕西卷》，大象出版社 1996 年版，第 70 页。

冯长春

# 艰难的突围

## ——“重写音乐史”史学思潮的回顾与思考

### 引言：在政治运动中起步的中国近现代音乐史学

当一个学科自身成为问题丛结的学术聚焦点，意味着这一学科将不得不从整体上反思其基本理论的合理性并由此审视与其相关的研究成果。中国近现代音乐史学领域在20世纪与21世纪之交兴起的“重写音乐史”思潮，大概就具有这样的特点。如今，“重写音乐史”早已不似戴鹏海先生最初在文章中所写的那样——是一个“不得不提的敏感话题”，但这个似乎快要成为老话题的史学命题却依然时常在撩拨着音乐史家的学术神经。世纪之交持续多年的那场学术争鸣正逐渐显露出它对中国近现代音乐史学学科建设的重要意义。于是，将构成这一音乐史学思潮的文本收集起来加以整体观照，其价值也就不仅仅在于史料建设本身。

回顾中国近现代音乐史学史可以发现，“重写音乐史”思潮的出现只是个时间问题。

尽管五四新文化运动时期一些新音乐家有关中国新音乐文化发展以及抗战期间吕骥等人关于新音乐运动史的介绍，已经初具中国近现代音乐史研究的性质，但作为一门独立的学科，中国近现代音乐史学起步于20世纪50年代后期。如今，从事中国近现代音乐史研究的学者或学子们，在论及这一学科正式提出和以集体作业形式着手学科建设的起点时，总会将其上溯至1958年那个“人有多大胆，地有多大产”，处处“放卫星”的“大跃进”时代。其实，中国近现代音乐史研究作为一个学科的诞生，并不仅仅是大跃进时代激情燃烧、狂飙突进的产物，其最初的动因是1957年反“右”运动中官方指令的结果。指出和重视这个史学背景，才能更为清晰地认识到中国近现

代音乐史学当初被视为“是一门为社会主义政治服务的科学，是一门战斗的科学”[1]的时代内涵。

1957年11月1日，时任文化部副部长的刘芝明在音乐界批判“右派分子”黄源洛大会上的长篇发言中认为，自1949年以来，音乐界存在着尖锐的两条路线的斗争，党的领导已经被削弱或篡夺，“右派”们正企图用反动的资产阶级音乐路线取代党和毛泽东的文艺路线。为了彻底粉碎“右派”们“恶毒”、“卑鄙”、“颠倒黑白”的“勾当”，刘芝明指出：

> 必须很快地写成一本中国近代音乐史，用以教育与提高音乐界的同志们。[2]

1958年1月14—17日，即在刘芝明面向音乐界发出这一官方指令的写史要求两个月后，中国音协在京召开各地音协负责人会议，着重讨论的议题之一就是《中国近代音乐史》的编写问题。是年5月召开的中共八大二次会议后，全国掀起了声势浩大的“拔白旗，插红旗”运动。因钱仁康先生为纪念黄自逝世20周年在《音乐研究》上发表了《黄自的生活、思想和创作》与《黄自主要作品分析》两文，音乐界顺势展开了对钱仁康资产阶级学术思想的批判。对钱仁康的批判被认为是粉碎以黄自为代表的资产阶级音乐文化，树立以聂耳、冼星海为代表的社会主义现实主义音乐文化的两条路线的斗争，批判的结果是要在音乐学术研究领域“兴无灭资”，“真正让政治挂帅”。

在反“右”、“拔白旗”政治运动的推动和“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”总路线的指引下，中国近现代音乐史学这一学科开始大跨步地启动了。1958年秋天，以上海音乐学院部分师生为主的“中国现代音乐史”编写组和以中国音协、中央音乐学院中国音乐研究所为主的《中国近现代音乐史》编写组分别成立。经过一年多的奋战，京、沪两个编写组分别完成了《中国近现代音乐史纲要》（共五编，未定稿）和《中国现代音乐史（1919—1949）》（共四编，未定稿）两部史稿，北京编写组还编印了10册共计300余万字的史料。这两部未定稿的中国近现代音乐史成为此后二三十年间中国近现代音乐史研究的重要参照和史料来源，可谓功不可没。新时期以来多被诟病、在“重写音乐史”争鸣中屡遭批评的汪毓和先生编著的《中国近现代音乐史》一书，其最初的所谓“小白本”也是“大跃进”中中国近现代音乐史编写的成果之一。应当说，很长一个时期以来，中国近现代音乐史学依然无法离开“大跃进”中奠定的那些史料蓝本。

---

① 中央音乐学院音乐学系历史小组集体讨论《音乐史领域中的两条路线的斗争》，《音乐研究》1958年第6期，第3页。

② 刘芝明：《坚决走社会主义的音乐路线》，《人民音乐》1957年12月号，第8页。

但是，正因为中国近现代音乐史学是出于政治斗争的需要而起步，这一学科也就不可避免地带有几乎那一时代史学研究所共有的学术局限性，建立在经过“主义”筛选史料基础上的中国近现代音乐史，基本是一部旧民主主义革命加新民主主义革命的音乐史。历史是客观的，史学是主观的，然而，史学研究的主观性不能建立在随意裁剪历史、改编历史和以论代史的基础上。尊重历史，尽可能还历史以本来面貌，应是史学研究包括音乐史学研究必须遵循的基本规律。但是，在以阶级分析方法审视一切，一切服膺于政治斗争需要的年代，把音乐史学作为一门具有独立品格的学科加以研究的设想，只能是一种难以企及的学术理想。“大跃进”中取得的那些音乐史学成果，已成为音乐史学自身需要研究的问题，其中，“左”的思潮的影响成为中国近现代音乐史学成长中最大的屏障。这一屏障的拆解与清除，也就成为中国近现代音乐史学发展道路中必须迈出的一步。“重写音乐史”的争鸣，走出的正是这一步。

## 一、“重写音乐史”之争鸣始末

“重写音乐史”的争鸣作为一股音乐史学思潮或曰一场音乐史学批评活动，缘起于20世纪80年代。这一命题的提出，既是“思想解放”和“重写文学史”影响的结果，也是中国近现代音乐史这一学科内部亟须拨乱反正、吐故纳新的自身需要。

1988年，受“重写文学史”的鼓舞和启发，[①] 戴鹏海先生率先提出了“重写音乐史”的口号。这一口号是在与赵沨先生商榷的一封公开信形式的文章中提出的。现在看来，这篇文章的价值与意义并不在于仅仅是为作曲家江文也的历史评价问题作出实事求是的辩护，而在于作者由此生发并郑重提出的“重写音乐史”的史学要求：

> 我认为，对于音乐界来说，“重写音乐史”早就应该提到议事日程上来了，而且这个任务也许比文学界更为紧迫，更为难巨，更需要认真对待。之所以紧迫，是因为至今所见到的“音乐史”不过是“运动史”或其“改良”版本；之所以艰巨，是因为音乐界受“左”的指导思想的影响远远比文学界深重；之所以要认真对待，是因为至今这种清除影响的工作远远比文学界落后，遇到的阻力也远远比文学界顽固、强大。然而，无论如何，“重写音乐史”是势在必行的。[②]

文中所谓音乐史具体是指中国近现代音乐史，而非中国音乐通史或其他，10余年

① “重写文学史”讨论的主要阵地是《上海文论》，该刊以专栏的形式，从1988年第4期至1989年第6期共推出9辑关于重新审视现当代中国文学史及其写作的讨论文章。这些颇具新史学色彩的文章对于长期以来在“左”的思潮影响下的文学史写作作出了深刻的反思，强调文学史研究应关注文学本体及多重视角与方法，摆脱以往以政治史统摄文学史研究的方法与模式。

② 戴鹏海：《两点质疑——致成于乐先生》，《人民音乐》1988年第11期，第10页。

后当“重写音乐史”成为一股重要的音乐史学思潮，其探讨的史学对象依然明确为中国近现代音乐史。然而，1989年的政治形势不但使80年代的思想解放运动从此搁浅，文艺理论界领风气之先的“重写文学史”讨论活动也宣告结束，戴鹏海先生提出的“重写音乐史”口号也就未能引发起码的重视与呼应。不过，这一时期香港大学的刘靖之先生连续主持举办的几次“中国新音乐史”研讨会以及刘氏本人的中国新音乐史研究，显示出一种自发的“重写音乐史”的学术姿态。由刘靖之负责的香港大学亚洲研究中心于1985—2001年间连续召开了7次“中国新音乐史研讨会”和6次与中国新音乐有关的专题研讨会，两岸三地（中国大陆和港、台地区）的一些学者和音乐家参加了这些研讨会，其间还出版相关文集十三辑。尽管刘靖之本人并未提倡“重写音乐史”，甚至此后还对这一口号表示不理解（详见后文），但自从他针对汪毓和先生《中国近现代音乐史》这本全国最具影响的中国近现代音乐史学著作展开系列批评以及对新音乐史的重写、评价开始，加之这一时期黄旭东等学者针对汪毓和教材的史学批评与历史反思，“重写音乐史”终于从实践层面拉开了序幕。也正是由于汪著往往被作为反思中国近现代音乐史研究的例证，刘靖之更是公开批评汪著是“中共音乐史”而非“中国音乐史”，[①] 因此，在这场关于“重写音乐史”的争鸣中，汪毓和及其著作便每每成为批评的对象，汪先生本人的多次回应与反批评，则进一步推动了这场争论的发展。

真正使“重写音乐史”这一话题引起整个中国近现代音乐史学界的瞩目，还要提到戴鹏海先生的另外两篇文章。2001年和2002年，戴鹏海连续发表《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》和《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》两文。如作者所说，本着“秉笔直书的实录精神”，力求“不虚美，不掩恶”，坚持“论从史出”，[②] 文章从对音乐家具体个案的深入研究与史学批评入手，最终上升到中国近现代音乐史学科高度，再次呼吁学界应重视和着手“重写音乐史”工作。戴先生认为，与中国文学史研究所取得的突破性进展相比，近半个世纪来的中国近现代音乐史研究基本上一直是“移步而不变形”，至今尚未出现质的飞跃，也没有一部可以面向21世纪的中国近现代音乐史教材，因此，应以开放的姿态和开放的思维，写出一部客观公正、真实可信的“中国现代音乐史”。[③]

自此，接续20世纪八九十年代对中国近现代音乐史学的点滴反思与批评，“重写音乐史”终于在21世纪之初成为一股重要的音乐史学思潮，引起了音乐学界的广泛

---

① 参见刘靖之编《中国新音乐史论集》，香港大学亚洲研究中心1988年版，第102页。

② 戴鹏海：《还历史本来面目——20世纪中国音乐史上的“个案”系列之一：陈洪和他的〈战时音乐〉》，《音乐艺术》2002年第3期，第80页。

③ 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期，第70页。

关注——2002年7月底在福州召开的中国音乐史学会第七届年会上，“重写音乐史”成为一个热点话题；学术媒体也表现出对这一史学命题的浓厚兴趣，武汉音乐学院学报《黄钟》在2002年第3期辟出专栏就“重写音乐史”问题展开争鸣；陈聆群先生和汪毓和先生还分别于2002年9月、2003年第二学期在上海音乐学院和中央音乐学院将“重写音乐史”列为音乐学讲座与研究生选修课。此后，一些重要的音乐学期刊、报纸接连发表了大量有关“重写音乐史”讨论的文章，有的学者在外出讲学时也将“重写音乐史”作为演讲的题目，有的研究生招生机构还曾将“重写音乐史”作为考试题目，借以考察考生对中国音乐史学学术动态的把握程度。可以说，中国近现代音乐史学领域的老、中、青三代学人都或参与或关注到这场史学讨论，争鸣本身也成为评述的对象。

“重写音乐史”命题提出至今已是25年，其中断断续续的争鸣达10余年之久。据笔者粗略统计，至21世纪10年代末这场争鸣逐渐式微，正式发表的直接或间接论述这一史学命题的文章有四五十篇之多，足见这一“重写”话题的学术吸引力。余锋在一篇评述“重写音乐史”话题的文章中曾庄谐并重地写过这么一段话：

> 从目的论角度看，“重写”话题的“隆重推出”，是有深厚的社会政治和学术历史背景的，它的“闪亮登场”并非单纯的学术争论、学科建设、教材重写等目的，而暗含对——历史的批判——异化模式的否定——政治意识形态的反动——主流霸权话语的控诉——压抑变形了的弱势心理的补偿——“冤屈”、“错解”史实的披露等心性诉求。这是借“重写”说事儿的一场“人文思潮”，是各路高手不约而至的一次“黄钟论剑”，是时间焦点上一幅“盛事景观”。①

这样一场学界集体关注、众多学者参与其中而形成的音乐史学思潮，其中究竟有哪些值得我们反刍的思想与智慧呢？

## 二、“重写音乐史”之原初内涵

正如“重写文学史”讨论过程中对“重写”概念的不同理解一样，随着讨论的展开与深入，“重写音乐史”的“重写”一词也引发了不同的解读和阐释。比如，刘靖之先生就明确表示“重写”口号“逻辑不通”，“思想僵化”。他认为：

> “重写”意味着从内容、观点、角度乃至体例、结构、研究方法上把一部已印行发表的专著重新撰写，也就是说，“重写”的作者是针对某一文本来再写一

① 余锋：《重读“重写音乐史”文论之误释》，《中国音乐学》2006年第3期，第95—96页。

次，否则就不是“重写”。照常理来讲，应该由原作者来“重写”，有独立思考能力、有独到见解的音乐史学者不会根据另一位作者的论著来“重写”，因为从学术独创和知识产权的角度来讲，“重写”有违学术原则和逻辑。①

不难看出，刘靖之所理解的“重写”大致属于某一音乐史学著作的自我修订，但他又认为《中国近现代音乐史》的修订及其本人《中国新音乐史》的增订不属于“重写”，“重写”是“针对某一文本”“重新撰写”或“再写一次”，与戴鹏海先生最早提出的针对“左”的思潮而重新审视中国近现代音乐史研究的学术理念不在同一语境。按照刘靖之先生理解的这种学术操作方式，“重写音乐史”的确会变成一种了无意义乃至比较荒诞的学术行为。

《上海文论》“重写文学史”栏目主持人陈思和教授关于“重写”一词有一个比较直白明了的解释：“‘重写’的意思很简单，就是把你今天对现代文学的新的理解写下来。”② 这是关于“重写”概念的比较广义的一种认识。类似观点在“重写音乐史”讨论中也不难见到，如梁茂春先生所言：

“重写音乐史”本应是一个非常自然而亲切的话题，这是我们从事音乐史研究的每一个人的日常工作……我甚至觉得：没有自觉的“重写音乐史”的学者，就不是一位称职的学者；没有以“重写音乐史”为职责的音乐史学家，就不是一位富有独创精神的音乐史学家。③

相似观点的还有汪毓和先生：

我认为各种不同作者所写的同一学科的“音乐史”，都是属于新的作者对过去作者所写的不够满意，才促使他觉得应该另写一本更合适的。一些作者对于自己所写的同一本著作进行必要的修订，也是属于一种“重写”。我理解的“重写”就是对自己认为不妥的认识，自己也没弄准确的事实，都应该不断去进行修正。④

对“重写”的理解关乎如何进行“重写”。“重写音乐史”讨论中关于“重写”之理解与实践的观点不一而足，留待下文论述。此处应特别指出的是，与“重写文学史”一样，“重写音乐史”争鸣中的原初内涵，也是最核心的思想实质却是非常明确

① 刘靖之：《中国新音乐史·序》（增订版），香港中文大学出版社 2009 年版，第 xxix 页。
② 陈思和、王晓明：《关于“重写文学史”专栏的对话》，《上海文论》1989 年第 6 期，第 4 页。
③ 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002 年第 3 期，第 3 页。
④ 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001 年第 2 期，第 78—79 页。

和不能忽略的，那就是对中国近现代音乐史研究中“左”的思想的反拨，以及由此引发的对音乐史观的反思，这也是戴鹏海先生最早在有关“重写音乐史”命题的文章中着重指出的问题：

> 如果不讳言事实就应该承认：起步于50年代后期的中国现代音乐史编写工作，并不是自发的个人行为，而是在“大跃进”的高潮中有组织、有领导地进行的集体行为，因此也就不可能不受到当时在全国占主导地位的“左”倾指导思想的严重影响。①

正是由于这种影响全局的“左”的思想的制约，起步中的中国近现代音乐史学在研究方法、史料取舍、话语方式、历史评价等诸多方面，都或显或隐地表现出意识形态化的史学特征。因此，新中国成立后30年间的中国近现代音乐史研究往往“片面强调政治的统帅作用”，“轻视史料工作”，“以论带史”；②“突出音乐文化的阶级性、对政治的从属性，忽视甚至抹杀音乐文化的历史继承性、相溶性，尤其是相对独立性”。③

其实，这样一种学术特征不仅仅反映在中国近现代音乐史学领域，那一时期有关音乐的史学研究大抵都呈现出这样的面貌。即便到了改革开放的80年代，积重难返的“左”的史学思路，依然在发展中的音乐史学道路上时隐时现。因此，戴鹏海先生认为，20世纪80年代以来正式出版的一些中国近现代音乐史学著作，不过是在“大跃进”期间所确立的总体框架内作了某些修修补补的“微调”，“左”的影响未能得到根本的清除，真正站在音乐艺术规律高度，从音乐本体出发，全面、真实、客观、公正、准确地反映中国近代音乐文化整体面貌的音乐史学著作付之阙如。④

观念的转变总是伴随着心灵的阵痛。中国音乐史学发展的脚步虽然缓慢，但新时期以来要求摒弃或逐步摆脱“左”的思想的影响，是绝大多数音乐史学家的共同追求，即便在“重写音乐史”思潮中屡遭批评的汪毓和先生，也曾诚恳地表示出对“左”的音乐史学的反思：

> 我想经过“文革”的血的教训，大家还是真心愿意清除“左”的影响的，而且这几年也是取得了一定的进步的。首先在思想上肯定这一点，再提出进一步的

① 戴鹏海：《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》，《音乐艺术》2001年第1期，第67页。

② 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002年第4期，第60页。

③ 黄旭东：《应还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生〈中国近现代音乐史〉》，《天津音乐学院学报》1998年第3期，第17页。

④ 同①，第69页。

要求和批评，大家是会虚心接受的。因此，进一步搞好我们的工作，进一步肃清“左”思潮的影响，是当前大多数从事音乐史工作者的共同心愿。[①]

综上所述，谨记“重写音乐史”的反“左”实质非常重要，“重写音乐史”的根本目的及其意义正是集中体现在这一史学思想之上，忽略这一点就会在一定程度上低估了“重写”话题的时代意义与思想价值。

当然，摆脱“左”的思想影响和政治史制约的史学思维，同时也要避免陷入远离或脱离政治背景的纯音乐史叙事模式。近年来也有学者认为，应该按照中国近现代音乐发展的自身规律对音乐历史加以断代叙事，似乎这样就可以摆脱历史评价的政治影响与束缚。问题在于，中国近现代音乐的发展从来就不是一部纯然自律的音乐史，每一个历史阶段的音乐文化无不深受社会政治的他律制约。因此，不能将史学研究中对“左”的政治思想的反拨与历史解读中忽视政治因素的做法相提并论。

## 三、“重写音乐史”之泛化内涵

“重写音乐史”的讨论没有停留在对“左”的史学观念的批评与反拨，而是不断延伸到音乐史研究的诸多层面。“重写”内涵的泛化导致“重写”之外延与边界不断扩大，这种辐射性的争鸣效应从不同角度进一步深化了对中国近现代音乐史学的理解。关于“重写”之内涵的泛化，值得重视的观点大概有以下几种。

### （一）历史观的反思与检视

对音乐史观的反思和检视，是与“重写音乐史”讨论中对“左”的思想观念的批判联系在一起的。正是由于“左”的思想的干预，中国近现代音乐史研究中长期存在着一些褊狭的音乐史观，仿佛音乐历史的本体就是“人民音乐史”或“革命音乐史”。虽然几乎每一个音乐史家在谈到历史观问题时，都会声称坚持马克思主义的唯物史观，但当历史观也具有浓厚的政治色彩的时候，它就极有可能成为学术研究的政治标签，而是否真正能够理解唯物史观的精髓并在音乐史研究中加以正确地运用，未必经得起严格的推敲。居其宏先生在一篇长文中指出，20 世纪 50 年代以来的中国近现代音乐史研究，“对唯物史观作了庸俗的理解和简单化的运用，把无限丰富的音乐文化现象机械地框定在阶级斗争的圈子里，把音乐与政治、音乐与生活非常复杂微妙的关系简单化、直线化，套用阶级分析方法贴标签，把工作在不同岗位但都在为中国新音乐文化建设伟业殚精竭虑的广大音乐家人为地以阶级成分划线……”因此，他提出必

① 汪毓和：《关于“重写音乐史”——读〈“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题〉之后》，《音乐艺术》2001 年第 2 期，第 80 页。

须对中国近现代音乐史研究进行“史观检视”，即以唯物史观为出发点及其归宿，恢复音乐史学研究中实事求是的科学精神，“史观检视”是“重写音乐史”之关键：

> 若不从“史观检视”这一根本点着眼，只把“重写”话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，“重写”话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义。①

笔者以为，音乐史研究中对唯物史观的正确理解与运用，至今仍是一个值得检视的问题。如果说以往由于受“左”的思想的影响，从政治斗争和阶级分析的角度对唯物史观作了狭隘、庸俗的理解和运用，时下则依然可见将音乐实践与时代背景简单叠加、带有鲜明机械唯物主义特点的研究模式。“左”的幽灵不见了，但音乐作品的互文性与历史性以及作曲家丰富的心灵世界与精神创造，往往得不到恰如其分的阐释。唯物史观并非简单地声明与唯心史观划清界限，如何正确地驾驭唯物史观从而对复杂精神创造的音乐文化加以历史研究，需要作出深入的思考与实践，而不是贴个标签或自我标榜就可大功告成。

### （二）音乐史学方法论的拓展

值得一提的是，“重写音乐史”讨论中有几篇文章不约而同涉及“新史学”视角在中国近现代音乐史研究中的运用问题。

常晓静在《音乐史的社会史坐标——谈中国近现代音乐史的书写方式》一文中认为，应借鉴社会史写作中对传统政治史写作的颠覆性笔法，重新审视以往深受政治道统色彩过于浓重的中国近现代音乐史研究，“因为重写音乐史不只是一个史料学问题，更是一个认识论和学术范式问题”。作者认为：

> 对音乐史的“重写”不仅意味着对既往音乐“道统”的简单的价值论质疑或否定，也不仅意味着对音乐正史进行史料的补足，而应该本着社会史的结构与系统性原则，通过新因果关系的发现和实在的历史叙事，渐次恢复近代以来新音乐人（及其作品）、新音乐思潮、新音乐运动、新音乐生活本然的“复调”色彩，从而真正颠覆以往音乐叙事的“单旋律”色彩和“主流”单线演进的道统的时间性向度。②

---

① 居其宏：《史观检视、范畴扩展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期，第 13 页。

② 常晓静：《音乐史的社会史坐标——谈中国近现代音乐史的书写方式》，《华侨大学学报》（哲学社会科学版）2006 年第 1 期，第 130 页。

这是“重写音乐史”讨论中为数不多的从“新史学”角度反思音乐史学方法论的文章，值得重视，但由于发表在非音乐类刊物上，似乎并没有引起学界的关注。

“新史学”是西方20世纪10年代兴起、30年代后蔚然成潮的一个历史研究的学派，其代表人物是美国历史学家鲁滨逊和法国年鉴学派的一些学者。新史学理论打破了政治史、精英史等旧的研究模式，主张历史研究应与广阔的社会科学研究相联系，强调扩大历史研究的范围，在史料收集与研究的基础上重视历史的阐释。除上文外，李方元与胡小东也提出“重写音乐史”的新史学视角问题。李方元认为，应重视“新史学”关注社会生活的研究特点，“从社会史角度观照，将社会中不同层位的社会现象纳入学科研究中来，成为研究的对象，以审视音乐在不同区域与空间中的发展与变迁。”① 长期以来，中国近现代音乐史研究主要集中在音乐家、音乐作品、音乐史料考证等主要方面，研究视野与方法均有待于进一步的拓展，“新史学”中的社会史视角对于中国近现代音乐史研究无疑具有积极的启发意义。胡小东在《试析〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》② 一文中虽然也郑重地提出了对“新史学”方法的借鉴，但文章关于“新史学”理论的叙述语焉不详，带有网络文章下载拼凑的痕迹，且文中有关“重写音乐史”的内容已被证实基本抄自一篇关于“重写音乐史”争鸣活动的评述文章，③ 存在明显的学术不端行为。鉴于此，该文观点此处不再赘述。

“新史学”观念的借重者，其根本出发点同样是强调对政治史研究和“左”的思想影响的疏离，这与“重写音乐史”最初的出发点是相呼应的。但总的来说，“重写音乐史”争鸣中缺少结合中国近现代音乐史深入探讨音乐史学本体论问题的文章。因此，就中国近现代音乐史研究而言，与其他史学领域之间的对话显得尤为必要。比如，20世纪80年代以来西方兴起的“新历史主义”的诸多史学观念，对习惯于宏大叙事和追求客观真理的中国近现代音乐史研究而言，或许能够带来一些新的启发和思考。

### （三）加强音乐史料建设

史料之于历史研究永远是第一要素，“重写音乐史”讨论中不少学者都提出了史料建设问题。着重论述这一问题的是陈聆群先生。他在几篇文章中反复表达了中国近现代音乐史研究新史料之不足的问题，明确指出中国近现代音乐史料建设应从“文、谱、音、像、图、物”六个方面着手，唯如此，“方能构成中国近现代音乐史的完备

---

① 李方元：《关于“重写音乐史”的几点思考——历史与教育双重视角的思考》，《天津音乐学院学报》2010年第4期，第9页。

② 胡小东：《试析〈新史学〉对“重写音乐史”的借鉴意义》，《人民音乐》2009年第3期。

③ 参见乔邦利《“重写音乐史”讨论中应遵守学术规范》，《人民音乐》2009年第7期。

的史料体系”。[①] 这个史料体系无疑是一个系统工程，值得学界同仁自觉努力，集体攻关。尽管1958年以来有关中国近现代音乐史的资料建设已颇具规模，但经过“主义”过滤的史料是否具有真正的史学价值？如何挖掘和利用那些被“主流历史”所遮蔽的史料，从而重建某些被历史遗忘了的历史？就此而言，重视中国近现代音乐史料的重建与辨析，对于“重写音乐史”的实践具有至关重要的现实意义。

此外，汪毓和先生在谈及史料建设时的一段话极具现实批判性，反映了社会浮躁之风对音乐生活和音乐学研究领域的侵蚀：

> 实际音乐生活中，为了各种各样的场面宏大的拼盘式歌舞活动，有关各方面所花的钱已达到了惊人浪费、甚至令人厌烦的地步，但为了改进研究、教学工作编制出版真正能代表新中国音乐建设的主要成绩的乐谱和音响的出版物，反倒总得不到有关方面的重视。这种对我国现代自己代表性作曲家及其音乐作品的不珍惜已经到了不可容忍的地步了。这些实际问题得不到应有的解决，中国近现代音乐史的上述教学改革就将成为一句空话，要使日益扩大的中国音乐在世界上的影响，也将成为一句空话。[②]

史料意识的淡薄与音乐文化建设的功利主义，其消极影响不仅仅在于音乐史的教学与研究，而是的确关乎音乐文化的历史传承与发展。上述批评应当引起中国音乐界特别是音乐文化职能部门的重视与警醒。

### （四）重视音乐史的教育学功能

作为音乐史学文本的音乐史教科书和作为音乐史知识传授的音乐史课程，其价值与意义的凸显就在于音乐文化的历史传承和音乐历史知识的教育学功能。从这一维度思考音乐史的书写问题，可能具有更为广泛的实际意义。李方元特别从音乐史教育的意义与价值这一角度，对“重写音乐史”提出了教育学视角的要求。他认为，音乐史教育相关两个方面的重大问题：一是中国音乐史的学习价值，即通过这一音乐史知识的学习，构筑学生的音乐历史意识，发展学生体察事物变化、辨识现象与本质的能力；二是中国音乐史的教育价值，提升音乐史课程全面的教育功能，挖掘音乐史课程中潜在的人文价值，为学生人格建构提供有益的支持。鉴于此，他提出从教育视角“重写”音乐史应注意三个方面的问题：1. 全面分析与研究当前主流的中国音乐史书写，吸纳优点，弥补不足；2. 既然是当下“重写”，应体现出其当今最高学术水平，

---

① 陈聆群：《我们的“抽屉”里有些什么？——谈中国近现代音乐史研究的史料工作》，《黄钟》2002年第3期，第8页。

② 汪毓和：《站在历史的坐标点上——谈“重写音乐史”中音乐史教学和研究的几个问题》，《音乐周报》2003年3月14日，第6版。

突出其学术性、时代性、代表性；3. 挖掘中国音乐史教材的人文内涵，充分展现其基础性、人文性和教育价值。①

上述“重写”思路突出了音乐史书在音乐史识传承和学生人文修养中的角色担当作用，从教育层面强调了“重写音乐史”的实践性与社会意义。呼应“重写音乐史”争鸣中关于音乐史教科书的编纂问题，上述观点值得肯定。

与此相关的是，在“重写音乐史”讨论中也有人认为，由于音乐史教材与史学专著性质不同，因此在历史人物的取舍和评价方面就可以有所忽略甚至“只字不提”，仿佛“重写音乐史”的根本问题就是如何重写音乐史教材。笔者以为，决不能将“重写音乐史”仅仅局限在历史教科书的编写这一范畴，更不能简单地以“教材体例”为由来解释音乐史学研究中存在的各种问题。历史研究的基本方法以及研究者所应具有的史家品格，在任何形式的史学研究中须臾不可丢弃。笔者赞同居其宏先生的观点：

> 就“重写”所针对的问题、提出的任务及其性质而言，对音乐史学研究具有普适性。②

（五）新旧音乐传统的相互关系

如上所述，“重写音乐史”不仅仅是个纯粹的音乐史研究问题，也牵涉到音乐史教学问题。针对音乐学领域存在的“否定中国新音乐传统”和“忽略古老音乐传统”的两种极端倾向，冯文慈先生提出了中国近现代音乐史教学中“两个传统并存与古今衔接问题”：

> 如果是从“重写”中国近现代音乐史的角度来考虑，我以为针对当前高等音乐、艺术院校和高师音乐、艺术系科本科的正规教学来说，首先需要考虑的重要问题是：正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题。③

具体的学术对策是，正视传统音乐文化和新音乐文化在中国近现代音乐历史中

---

① 李方元：《关于“重写音乐史”的几点思考——历史与教育双重视角的思考》，《天津音乐学院学报》2010 年第 4 期，第 10 页。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期，第 7 页。

③ 冯文慈：《中国近现代音乐史教学——两个传统并存与古今衔接问题》，《天津音乐学院学报》2002 年第 1 期，第 10 页。

“并存并重”的事实，努力做到“符合客观史实的平衡”，使近现代音乐史和古代音乐史“恰当地衔接”，同时注意到传统音乐和新音乐两个传统“互相靠近”、“互相渗透”的客观史实并对此作出应有的分析与阐述。冯先生提出的问题及其设想，对于中国近现代音乐史的研究与教学均具有积极的指导意义。问题在于，如何在研究与教学中理想地接近这一目标，显然是一个较为复杂的系统工程，对中国近现代音乐史研究与教学人员的知识结构提出了高标准的要求。

陈聆群先生对冯文慈先生的观点表示欣赏，认为循此思路探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型，有可能成为“重写音乐史”的“一个突破口”。[①] 居其宏先生则对这一思路表示质疑，认为这一“突破口”的择定带来的是“学科扩张”的构想，其“视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿”，因而“不大具有现实性和可操作性”。[②]

笔者以为，解决上述矛盾问题的关键在于如何把握两个传统的“平衡”分寸。古老音乐传统的当代遗存内容宏富，“中国传统音乐”、“民族民间音乐”、“民族音乐学”等领域乃至更为细分的戏曲史、曲艺史等门类史，已经在传统音乐研究与传承方面做出了值得重视的成绩，中国近现代音乐史学则可采取相应的简化处理，着重于新旧传统嬗变、交融与更迭的规律性和原理性论述，避免出现居其宏先生所谓“体态过分臃肿”的学科面貌。

## 四、“重写音乐史”争鸣之不足

“重写音乐史”争鸣虽内容丰富，涉及中国近现代音乐史研究与教学的诸多方面，但其中也存在一些未能深入甚或有所忽略的学术盲点，特别是在音乐史学观和音乐史料学两方面的探讨存在明显不足。

### （一）音乐史学观问题

音乐史学观是关于音乐史学学科的本质认识，反映了音乐史学家对音乐史观和音乐史学的理解与阐释，属宏观史学范畴。

大约在“重写音乐史”口号提出的同一时期，戴嘉枋先生曾撰文提出中国音乐史学观念的多元化问题。文章指出，由于政治化史学思想的影响，中国音乐史学难以对中国音乐历史发展的规律作出科学的总结，甚至一度沦为“影射史学”；当代中国音乐史学应该扬弃以往单一的音乐史学观，在多元音乐史学观念的基础上对无比丰富的

---

① 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002 年第 4 期，第 62 页。

② 居其宏：《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”》，《中国音乐学》2003 年第 4 期，第 13 页。

音乐历史现象作出全方位、多层次的史学研究。[①] 不过，就此后的中国近现代音乐史研究来看，多元化音乐史学观念并没有得到有效的探索与实践。10年前，笔者曾撰文参与“重写音乐史”的讨论，当时的粗浅认识是历史研究应多一点美学品位，因为任何一部音乐史均可视为是人类音乐立美、审美发展的历史（当然，这并不意味着审美功能吞并一切），而历史研究中的审美观照却不存在必须重写的问题。此外，笔者也认为，中国近现代音乐史学应重视史学观的探讨，“重写音乐史”争鸣中缺乏这方面的深入思考。[②] 直到今天，笔者依然认为，音乐史学观以及相关音乐史学理论是理应值得重视但却没有获得足够重视的史学命题。很显然，我们今天谁也不会再大书特书地认为中国近现代音乐史学“是一门战斗的科学”，是为阶级斗争和无产阶级政治路线服务的学科。但今天的中国近现代音乐史学似乎依然面临着“致用”和“求真”两条道路的选择，缺乏深刻的批判性。更多的问题也摆上了史学研究的案头，比如，历史研究能够真实地还原历史的本来面貌吗？如何处理历史认识的主体性、主观性与历史客观性之间的矛盾关系？哪些内容构成了中国近现代音乐历史的本体？音乐历史的本质停留在史学家的静观中还是延伸在当下的阐释中？音乐史学的社会价值究竟如何体现？如果诸如此类的史学本体论问题依然引不起学界的兴趣的话，中国近现代音乐史研究就总是大抵呈现出一副讲述音乐历史故事的面孔。作为艺术史研究的音乐史学显然不应只停留在这个层面。

美国布里斯托大学博士生贾抒冰在一篇综论20世纪80年代以来英美“新音乐学”发展概况的文章中，以“新音乐学”理论审视“重写音乐史”论争，指出中国近现代音乐史研究中存在社会学与文化学视角的双重缺失。他认为，“重写音乐史”争鸣很少将讨论的目光投向史学以外的社会、文化研究领域，发掘和整理历史资料依然是国内中国近代音乐史研究的重心，仅仅停留在改造“历史主义”的研究模式，并不能达到改造更新整个学科的目的。为此，作者提出：

> 英美“新音乐学”发展的丰硕成果告诉我们，历史和文化研究的双重视角，有利于研究音乐这样既承载历史又与现实生活和人类文化息息相关的艺术门类。……如果可以把中国音乐放到“世界音乐”的研究范畴中讨论“重写中国近代音乐史”的课题，或者将中国音乐史的研究纳入整个音乐学的研究体系中进行“批判性思考”，那么新的思路、新的研究方向的出现将指日可待。[③]

---

① 戴嘉枋：《继承、扬弃与发展——论音乐史学多元化观念的萌生及其合理内核》，《中国音乐学》1988年第1期，第44—50页。

② 冯长春：《历史的批判与批判的历史——由“重写音乐史”引发的几点思考》，《中国音乐学》2004年第1期。

③ 贾抒冰：《20世纪80年代以来英美“新音乐学”发展综论》，《中央音乐学院学报》2010年第2期，第120页。

"他者"的身份带来的不仅仅是研究视角的转换问题，同时也涉及音乐史学观和音乐史学方法论的更新问题。贾抒冰还援引安德鲁·琼斯（Andrew Jones）从殖民主义、现代性、文化融合等视角撰写的《黄色音乐——中国爵士乐时代中的媒体文化与殖民主义的现代性》一书，强调"不管是从事中国音乐史还是西方音乐史研究，学科之间的共通、音乐学整体性、综合性意义的把握已经成为各项研究求新求变的关键"[①]。笔者认同这样的观点。就此而论，"重写"中国近现代音乐史需要在史学元理论上作出有效的探索与实践。

### （二）音乐史料学问题

音乐史料学是对音乐史料的源流、真伪、价值及其运用加以研究的学问，属微观史学范畴。

尽管我们很难认同傅斯年"史学即是史料学"的治史观点，但史料研究作为历史研究的基础则是毫无疑问的。回顾这场旷日持久的"重写音乐史"讨论可以发现，虽然不少文章在不同程度上都提及史料建设的重要意义，但专门从音乐史料学或微观史学角度阐发中国近现代音乐史研究的文章却是几近阙如。近读孙继南先生一篇考证性音乐史学新作，文章中的一段话令人颇有同感，此处不妨引述如下：

> 记得10多年前，"重写音乐史"曾经一度成为音乐史学界的热门话题，参与讨论学者之众，刊物发表文章之多，批评与讨论交锋之激烈，为多年来所少见，反映了学者群体对现代音乐史学的关注和重视。笔者也同时注意到，这次讨论的重点主要在于中国近现代音乐史著作的格局、音乐家的入典、评价等问题，而从史学观、方法论、史料学等理论层面切入，探讨现代音乐史学研究需要根本解决的另一些问题则见之较少，尤其"史料学"方面的论见，少之又少，不无遗憾。

经过长期音乐资料的搜集、整理和应用，笔者愈益深刻地认识到："史料"不等同于"资料"。亦即"资料"在未经考证前，一般不能作为严格意义的"史料"，它需要一个先"疑"、后"考"、再"信"的过程。考证之初，多出于怀疑；考证翔实，方具可证性，用之于史学研究，才会有"信史"产生。[②]

孙先生是中国近现代音乐史研究的大家，特别是他在史料建设上的贡献以及史学研究中史料运用的严谨态度，学界有目共睹。上述关于音乐史料学的经验之谈，值得

---

① 贾抒冰：《20世纪80年代以来英美"新音乐学"发展综论》，《中央音乐学院学报》2010年第2期，第121页。

② 孙继南：《音乐史料研究之疑、考、信——以弘一法师〈厦门市运动大会会歌〉版本考为例》，《中国音乐学》2013年第3期，第6、10页。

每一位音乐史学从业者学习和谨记。

回顾“重写音乐史”讨论，或许我们还可以总结出其更多的学术旨趣与不足之处，但就当下这一学科的发展而言，踏踏实实地着手中国近现代音乐史研究，从实践的层面不断刷新和丰富这一学科，应是争鸣之后需要进一步努力的方向。

## 五、“重写音乐史”之史学效应

乔邦利博士在评价“重写音乐史”的史学意义时认为：

> 这次论争对我国近现代音乐史研究中长期占主导地位的极“左”音乐思潮及庸俗社会学历史观进行了深刻的反省，使音乐史学界对中国近现代音乐史的史学观念有了更进一步的、清醒的认识。……让我们在面对原有的研究成果时，多了一种更加审慎的眼光和更加理性的态度。①

这种评价是中肯的，也符合“重写音乐史”思潮兴起后中国近现代音乐史研究的学科面貌。意义的生成源于其实践效应，一种思潮有无产生实际的社会效应，是检验其意义或作用的最直接的方式。“重写音乐史”论争的史学效应是与近年来新的史学成果的出现联系在一起的。十余年来，去除“左”的政治思想的影响已基本成为中国近现代音乐史学界的共识；一些被遮蔽的音乐历史碎片正逐渐清晰地聚合为音乐史学的独特景观；反思意识、批判意识、学科意识得到前所未有的重视和体现。以上述史学条件为基础，中国近现代音乐史学学科建设从史料发掘、专题史研究、区域史研究、断代史研究、西方学者中国近现代音乐史学成果研究、教材编写等各方面都获得了较大的进展，一些富有创新点的中国近现代音乐史研究方向的硕士、博士学位论文选题也进一步拓展和丰富了这一学科的研究视野。

仅以学术著作的出版为例，伴随“重写音乐史”的论争，一批有代表性的中国近现代音乐史学著作相继出版，如《中国近现代音乐史》（第一、二、三次修订版，汪毓和）、《新中国音乐史》（居其宏）、《中国音乐简史》（近代史部分由陈聆群执笔）、《黎锦晖与黎派音乐》（孙继南）、《中国近代音乐思潮研究》（冯长春）、《共和国音乐史》（居其宏）、《走向毁灭——样板戏主将于会泳沉浮录》（戴嘉枋）、《中国近代音乐史简述》（刘再生）、《近代中国音乐思想史论》（余锋）、《中国新音乐史论》（增订版）（刘靖之）、《先觉者的足迹——李叔同及其支系弟子音乐教育思想与实践研究》（杨和平）、《中国新音乐》（明言）、《中国近现代音乐史（1840—2000）》（汪毓和）、《情深

---

① 乔邦利：《横看成岭侧成峰——“重写音乐史”学术论争述评》，《音乐与表演》2007年第1期，第65页。

至吻——上海中华口琴会及其推广的音乐》（李岩）……这些著作以不同的研究方法与笔法，从不同侧面、不同视角拓展和丰富了中国近现代音乐史研究的学术面貌，其中一个共同的特点是——对以往“左”的思想作出了不同程度的疏离、反思或批判！虽然不能说近年来的中国近现代音乐史学成果均是“重写音乐史”思潮引领下的产物，但不可否认，“去‘左’化”已经成为中国近现代音乐史研究的一个鲜明特征。

“重写音乐史”论争的史学效应，也深刻地反映在对老一辈音乐史学家史学观念的影响。2012 年 9 月，在沈阳音乐学院参加第十二届中国音乐史学研讨会期间，笔者与胡天虹教授有过几次闲聊，其间谈到“重写音乐史”话题时，作为汪毓和先生的博士生，天虹教授回想起几年前汪先生在与学生讨论“重写音乐史”问题时，竟至为此失声哭泣！笔者震惊之余不禁颇为感慨。作为中国近现代音乐史学奠基、转捩、发展的亲历者，面对“重写音乐史”争鸣中的尖锐批评与质疑，他的史学观念究竟走过了怎样的心路历程？沈阳年会期间，汪先生由于健康原因已住院多日，不想几个月后竟与世长辞。记得李岩先生告诉我这一消息时，我脑海中还一再回想起汪先生喜欢抽烟但身体比较硬朗的样子……文章絮说这些事情，一则借此表达笔者对汪先生的纪念；二则想说的是，尽管《中国近现代音乐史》一书依然存在某些或可商榷之处，但从这本教科书连续三次的修订，甚至汪先生在生命的晚期已着手第四次修订，① 不难看出一位老音乐史学家在“重写音乐史”思潮中勇于修正自我、不断更新观念、追求新的史学境界的学术前行之路。

有学者认为，“重写音乐史”论争改变了以往有关中国近现代音乐史学科的诸多认识，特别是对于这一学科的从业者而言——

> 这种认识必然伴随着一次学术的自我蜕变过程，这个过程包含着对原来史学认知系统的更新，对某些长期占据自己心灵的固有史学观念的颠覆。对多数学者来说，这个蜕变过程几近是一次脱胎换骨的经历。②

或许每一位中国近现代音乐史的学习者与研究者，都会在这场讨论中或多或少地留下自己的思考和感悟。“重写音乐史”对中国近现代音乐史学科带来的建设性意义，不言而喻。

## 六、“重写”之实践任重而道远

如上所述，不管是中国近现代音乐史学科草创亲历者的老一辈音乐史学家，还是

---

① 参见牛抒真《汪毓和与他的〈中国近现代音乐史〉》，《中国艺术报》2013 年 1 月 7 日，第 5 版。

② 乔邦利：《横看成岭侧成峰——“重写音乐史”学术论争述评》，《音乐与表演》2007 年第 1 期，第 65 页。

读着为数不多几本中国近现代音乐史学著作成长起来的中青年音乐史学家，不少人头脑中都曾留下过“左”的烙印或是受其影响的一些记忆，而抹平这些烙印或摒弃某些根深蒂固的影响，实在是一种思想和音乐史学观念上的突围。对于“先天不足、后天失调”① 的中国近现代音乐史学而言，“重写音乐史”思潮的涌动即是这一学科艰难的集体突围！说其艰难并不为过。从“拨乱反正”、“思想解放运动”到改革开放后的几十年间，中国近现代音乐史研究的点滴发展一直是与试图逐渐摆脱“左”的影响的理论与实践紧密联系在一起的。无须赘述，审视中国近现代音乐史学史就不难发现这一点。时至今日，我们不能说这种思想上的突围已经完成。

作为中国近现代音乐史学科发展的见证者，陈聆群先生曾深刻地指出“左”的思潮的消极影响：“左”的印记决不仅仅留痕于史稿②（那还是比较容易褪除改写的），它往往会致人以“内伤”，在学风与品格上留下致命的隐患。③

这种反思不是没有根据。20 世纪 90 年代，仍有人试图将“重写音乐史”重新引入到政治斗争的轨道，认为“重写音乐史”实质上是“篡改音乐史”，“反映了两种历史观、政治观和艺术观的尖锐对立”，④ 这种史学观念的遗存大概就是陈聆群先生所说的“致命的隐患”。

此外，笔者还是要再次提及学界最具影响的《中国近现代音乐史》一书，因为在该书的第三次修订版中，一些历史评价依然值得探讨。比如，第六章《国统区的音乐生活和音乐建设》一节中有这样一段文字：

> 此外，他们当时还花了不少气力，表面上仍然打着“抗战”的旗号大搞什么“精神总动员”，隆重举办什么“千人大合唱”、“万人大合唱”，甚至企图利用保甲制度来推广有利于反动统治的歌曲，等等。⑤

此处的“他们”，指的是国民党当局。笔者曾作过查阅，发现见于报道的“千人大合唱”有以下两次：一次是 1938 年 4 月 9 日，由武汉十余歌咏团队在武汉中山公园的市体育场举行的“千人大合唱”，郭沫若与田汉主持，冼星海与张曙指挥；⑥ 另一次是 1941 年 3 月 12 日，由重庆二十余歌咏团队在重庆夫子池“新运模范区”广场举行

---

① 陈聆群：《反思求索　再事开拓——对中国近现代音乐史研究的回顾与展望》，《中国音乐学》1985 年创刊号，第 11 页。

② “史稿”，指 1958—1959 年北京和上海分别编纂的中国近现代音乐史与史料集。——引者注。

③ 陈聆群：《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》，《音乐艺术》2002 年第 4 期，第 61 页。

④ 转引自梁茂春《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002 年第 3 期，第 3 页。

⑤ 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（第三次修订版），人民音乐出版社 2009 年版，第 250 页。

⑥ 全民社特写《抗日宣传周歌咏日救亡歌声响彻汉口》，转引自李滨荪、胡婉玲、李方元编辑《抗日战争时期音乐资料汇集·重庆〈新华日报〉专辑》，西南师范大学出版社 1985 年版，第 161—162 页。

的“千人大合唱”，由吴伯超、郑志声、金律声、李抱忱担任指挥，蒋介石亲临现场“训话”。[①]“万人大合唱”则有一项报道，记载了教育部音乐教育委员会为推行“音乐月”，与白沙音乐教育推进会于1942年3月29日在重庆白沙镇联合举办“白沙万人合唱”，吴伯超任总指挥，包括国立女子师范学院等大、中学合唱队员六千余人参加合唱，连同参与的听众则达七万人众。据说当时参加者“归途蜿蜒江边，长达数里，蔚为壮观”[②]。

上述见于记载的“千人大合唱”和“万人大合唱”，都是以演唱抗战歌曲为主的抗日救亡歌咏活动，《中国近现代音乐史》一书中所批判的这些“大合唱”没有明确指出就是李抱忱、郑志声、吴伯超等人指挥的抗日歌咏活动，语焉不详。但史识告诉我们，书中所批判的千人、万人的“大合唱”应该就是上述活动。即便这些大合唱活动与国民党当局的“国民精神总动员”[③] 运动不无关系，甚至国民党要员也亲临其中，但如果以《中国近现代音乐史》一书中的笔法来评价这些抗日歌咏活动，显然有失公允。更重要的是，这种历史评价可能会一再误导不求甚解的年轻学子，笔者就曾在研究生考试的答题中看到过上述内容的“背书”文字。这种历史叙事的笔法，遮蔽了“大合唱”中的抗战内容，读者也就因此无从知晓这些内容，而把疑问集中在当局是如何利用“保甲制度”推广有利于反动统治的歌曲。当然，这种疑问在历史教科书中没有得到解答。

与对国统区“万人大合唱”的批判形成鲜明对比的是，关于解放区几乎全民参与的“新秧歌运动”，《中国近现代音乐史》一书给予了高度的历史评价：

> 根据边区“第一届文教会议”的统计，当时平均一千五百人就有一个秧歌队，观众达八百万。陕甘宁边区的“新秧歌”运动就这样热火朝天地开展起来了。……这样一种群众性的艺术创造的壮举，在我国近代音乐史上是空前的……[④]

稍作比较即可看出，作者对发生在同一时期（抗战时期）但地区不同（国统区的城市与解放区的边区）、音乐形式不同（合唱与新秧歌）、音乐实施主体不同（国民党统治下的音乐家与共产党领导下的音乐家）、音乐参与者不同（国统区民众和解放区

---

① 木山：《千人合唱大会》，《乐风》1941年第一卷第四期，第25页。

② 孙楚：《白沙万人合唱记盛》，《青年音乐》1942年第一卷第四期，第36—37页。这场史无前例的“万人大合唱”，被几年前大赞“红歌运动”的重庆媒体描绘成“有共产党员和进步人士指导并参与组织”的重庆最早的“红歌会”。见《重庆晚报》2010年7月26日第6版。

③ 1939年3月12日，国民政府在重庆颁布《国民精神总动员纲领》，强调国家至上、民族至上，坚定救国道德、建国信念，号召举国精神总动员，抗战到底。4月25日，中国共产党发表《为开展国民精神总动员告全党同胞书》，公开表示拥护国民政府之“国民精神总动员”纲领。

④ 汪毓和编著：《中国近现代音乐史》（第三次修订版），人民音乐出版社2009年版，第314页。

群众）的音乐现象作出了截然不同的价值评判。“重写音乐史”讨论中，有学者明确提出“在客观撰写历史时，切不可单纯地以出身、阶级、党派作惟一尺度，评估其音乐史学价值的大小，也不能由此作为是否写他们的取舍标准”[①]。但从《中国近现代音乐史》一书中的第三次修订版中，却依然可以看到1958年的史学景观。个中缘由，“重写音乐史”的讨论中已反复陈说，此处不再赘述。至于汪先生晚年曾着手进行的第四次修订是否拟将“重写”上述内容，笔者不得而知，但在他的改版新作《中国近现代音乐史（1840—2000）》一书中，有关“万人大合唱”的上述引文依然一字不差地原文照录了。[②]

还须指出的一点是，随着音乐历史的不断延伸和中国近现代音乐史学的发展，不少学者已经把1949年作为近现代音乐史的断代分界点，这在许多中国近现代音乐史的论著中已不难发现。因此，中国近现代音乐史的研究对象涵盖了20世纪中国音乐文化的发展。也正因此，当我们直面同样命运多舛、在一次次政治运动中曲折发展的现代中国音乐史，当一些学术媒介依然将20世纪下半叶某些特定历史阶段的音乐研究视为“敏感话题”、“雷区”甚至加以政治审查，当“80后”、“90后”的学子们大都对现代中国音乐史表现出极大的陌生感之时，我们就不得不发出这样的感慨：近观历史的时间距离为何变得如此遥远？有多少音乐历史的影像依然是“雾里看花”？

重写中国近现代音乐史任重而道远！

## 结语：走向学术自觉

戴鹏海先生强调，“重写音乐史”必须遵循“史料的真实性”和“结论的科学性”两条最基本的史学原则；陈聆群先生认为，“重写音乐史”应“从改造整个学科出发”，“采用建设性思维”；[③] 戴嘉枋先生呼吁，中国近现代音乐史研究的多元化需要一种宽容的史学态度；[④] 梁茂春先生则充满诗情地号召“将‘重写音乐史’的口号写在我们中国音乐史学会的旗帜上。因为中国音乐史研究的生命，就在于不断的‘重写’之中”[⑤]。这些“建设性思维”无疑是中国近现代音乐史学科能够继续发展的宝贵经验。正是由于倾听不同的声音和批判意识的增强，中国近现代音乐史研究才得以在新时期以来获得了长足的发展。如果我们不满足于这一学科业已取得的成绩，那么在这场音乐史学观念的“艰难的突围”中，走出围城而不陷于新的围城应该是中国近现代音乐史学走向学术自觉的必由之路。

---

① 王军：《对当前“重写中国近现代音乐史”的思考》，《人民音乐》2003年第1期，第18页。

② 汪毓和编著：《中国近现代间乐史》，上海音乐学院出版社2012年版，第148页。

③ 陈聆群：《关于“重写音乐史”的一封信》，《黄钟》2003年第1期，第113页。

④ 戴嘉枋：《用宽宏的目光看待中国近现代音乐史的研究》，《音乐与表演》2003年第1期，第46页。

⑤ 梁茂春：《重写音乐史——一个永恒的话题》，《黄钟》2002年第3期，第4页。

走向学术自觉，意味着每一位音乐史学工作者应该树立清醒的学科意识，尊重学科的主体性与独立性；

走向学术自觉，也意味着每一位音乐史学工作者应当正视历史，尊重历史，永远树立“信史”的治史观念；

走向学术自觉，还意味着音乐史学的研究方法和视角应更加多元与宽广，同时谨记让音乐文化回归音乐史学本体；

走向学术自觉，更意味着为学术而学术之精神的养成，任何非学术目的的点缀与粉饰，都将使音乐史学研究失去学术的品格……

**作者简介：**冯长春（1971—　），音乐学博士，华南师范大学音乐学院教授、博士生导师、音乐研究所所长。研究方向：20世纪中国音乐史、音乐美学。

原载《音乐与表演》2013年第4期

韩锺恩

# 在音乐的声音中究竟能够听出什么？

## ——关于音乐美学与音乐学写作的教学、科研以及学科建设的工作笔记

以下笔记，是我计划撰写的一部书稿《音乐学问域》① 中的一个问题：

感官事实如何钩沉先验存在？

值“前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”② 举行，择此问题以笔记方式书写。

---

① 案，2010年7月21日，我在阅读先所长故黄翔鹏先生著述《中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题》（台北汉唐乐府1997年12月初版，后收入中国艺术研究院音乐研究所编《黄翔鹏文存》（下卷），山东文艺出版社2007年版，第778—849页）的时候，受其培养研究生过程中主讲《乐问——中国传统音乐百题》的启发，想到也该及时笔记有关音乐美学以及音乐学写作问题，同时，也可以作为我承担的国家课题：《中国音乐美学学科发展史（1978—2008）》第四部分学科资源中的当代议程内容，甚至还可以成为独立课题申请立项，比如：《音乐美学并及音乐学问题辑录集》，或者依然是《词与义：音乐人文叙辞今典》，后来，考虑到主要以问题方式呈现，遂以《音乐学问域》命题。2010年8月22日，又想到王力主编的《古代汉语》结构范式：1. 文选，2. 常用词，3. 古汉语通论，编撰以文选为纲，其他两部分跟它有机地结合在一起，即三者之间结合上的系统性。拟以此为参照，计划撰写《现代音乐学》或者《艺术音乐》教材，包括1. 文选（包括一般性介绍，引申扩充性注释），2. 概念（包括引经据典，引申扩充性诠释），3. 导论（包括学术思潮，学科现状）。2010年12月，我申请上海音乐学院音乐研究所一等专项课题：《艺术音乐的概念与论域》，经过两年工作，在我的三个博士研究生孙月、贺颖、郭一涟的协助下，于2012年12月14日完成并通过评审结项，约22万字，内容包括声音要素（音，音响，音高，音长，音强，音色，泛音）、音响技术（和声学，复调音乐，作品分析，配器）、音乐学理论（音乐体裁，音乐形式，音乐意义，音乐作品，音乐原作）、音乐美学（真理自行置入作品，音乐审美经验，先验问题，中国音乐美学特点、理念、范畴）四个部分。2010年9月4日，再想到将“黄问”与“王编”范式与我在先进行的课题和教材以及正在进行的课题和随后将不断进行的个人学术档案结合起来，并通过硕士、博士研究生专业课程和博士后研究课题合作，形成一个有学科指向和学术厚度的传世读本。2011年4月29日，又想黄先生因病早逝，不及给100《乐问》留下充分足够的资源空间，遂打算从现在开始就见缝插空，尽可能多地留下一些材料，以便日后或者后辈来延伸扩充。2011年6月14日，阅读英国学者桑兹的《西方古典学术史》，见西塞罗《演说家》§120所说：人生一世有何可为，莫非记载事迹，将之织入古代先祖的生命中去？难道这果然是史学诗学的发生原点？时值学校硕士、博士研究生答辩高峰，可想而知，又将会有一大批问题涌现出来，遂加紧笔记。自萌生此想法（2010年7月21日）到目前（2012年12月12日），在我的《音乐学问域》中已经储存积累了大大小小问题400余则。

② 案：该论坛由华南师范大学音乐学院、中国音乐美学学会、中国音乐史学学会、中国西方音乐学会主办，2012年11月30日—12月1日在广州华南师范大学举行。

## 几则临响叙事——

2012年10月14日晚上，在上海音乐学院第五届当代音乐周开幕式当代交响音乐会[①]上，聆听古柏杜琳娜小提琴协奏曲《奉献》，再次被其震撼感动。该曲前一部分通过巴赫《音乐的奉献》主题的解构变奏（逐步减少主题音级），后一部分通过圣咏主题的持续建构（逐步增加主题音级）[②]，由此，前后两部分形成零碎化呈现与整体性推进的对比，其折叠节点几乎处于黄金分割点。

2012年10月16日晚上，当代音乐周魅韧作曲家索菲亚·古柏杜琳娜专场音乐会[③]，为小提琴与钢琴而作：《钢索上的舞者》，又是在黄金节点上，呈现出一条几乎是信手拈来的音阶（我发现她好从半音开始，并通过音阶排列来转换调性），把作品推到充满结构张力的高潮。

2012年11月22日下午，审听上海音乐学院音乐学系建系30周年学生艺术实践汇报排演，在对位合唱两个传本的江苏民歌《茉莉花》之前，有一段《茉莉花》领唱是经过流行化处理的（据说是台湾歌手创作的），听后忍不住流下眼泪，为什么？是因为想摘下指环[④]吗？仅仅外在原因，还是本该上行的曲调折返下行拐了一个弯，当时就成了别一种情感的声音存在？一个纯粹声音原因？回想当年（1987）毕业离校欢送会上，掩面泪吟李叔同《送别》[⑤]，哭的是何日君再来？情、形、意一一相合，声音成了情感本身。

2012年11月23日上午，在上海华东师范大学艺术学院参加该院音乐系艺术语言专业钢琴艺术方向博士研究生贾佳博士学位论文《用两种声音阐述一段人生——论亨德米特声乐套曲〈玛利亚的一生〉的两个版本》（导师：侯润宇教授）答辩。其中，

---

① 案：该音乐会演于上海音乐厅，由上海爱乐乐团演奏，吉金恩·亨佩尔指挥，演出曲目包括：温德青：为大型交响乐队而作《听花的声音》（2012），叶小纲：为低男中音与乐队而作《悲欣之歌》（男低音：沈洋），许舒亚：为交响乐团而作《涅槃》（2000），叶国辉：为女高音与交响乐队而作《曲水流觞》（2012，女高音：李秀英），索菲亚·古柏杜琳娜：小提琴协奏曲《奉献》（1980）。

② 案：有关该曲目的介绍，参见高为杰《20世纪音乐名著导读》（*Guide to Great Works of 20th Century Music*）协奏曲卷中的有关叙事，上海音乐出版社2001年版，第31—32页。

③ 案：该音乐会演于上海音乐学院贺绿汀音乐厅，由瑞士日内瓦反潮流乐团以及上海音乐学院谢亚双子演奏，演出曲目包括为小提琴、中提琴、大提琴而作《三重奏》（1988），《第3号弦乐四重奏》（1993），为小提琴与钢琴而作《钢索上的舞者》（1993），为中提琴、大提琴与钢琴而作《近乎打嗝》（1984）（该曲目后因主奏者生病没有到场而临时改换匈牙利作曲家库尔塔克的一首室内乐作品）。

④ 案：所谓摘下指环，即喻示卸去行政或者类行政职务。那天，我在"前沿与对话——中青年音乐理论家论坛"上这样直说：上海音乐学院音乐学系建系30周年庆典结束了，我该摘下第一枚指环了，即卸任自2004年至今已逾8年的音乐学系系主任职务。第二天早餐的时候，济南大学音乐学院院长郑中教授问我，那你的第二枚指环指的是什么呢？我说就是类似行政的中国音乐美学学会会长，自2005年至今已经连任两届，掐指算来也进入第8个年头了。

⑤ 韩锺恩：《我和我的同班同学》，《奏鸣》（总第12期），上海音乐学院研究生部内部刊印，2009年7月。

亨德米特作品中有一个独特的圣殇和弦：降E（死亡的圣洁性）、降B（消极性）、D（信任）、A（圣灵）、C（永恒）、降G（渺小的意识），引起我的好奇并激发学术欲情：在其含义的象征性标示之外，音响结构的直觉并上下文意义[1]究竟在哪里？就此关联瓦格纳特里斯坦和弦（F—B—升D—升G），几乎都是准备不足甚至根本没有准备地突然插入，以造成极端感官印象。

由上述几则临响叙事引起我一段回忆，那是2012年1月12日下午，我和家人去香港度假，在返回上海途中于香港机场候机的时候，竟然想到这么一个问题：

> 增四减五和弦→小六大三和弦的解决，这种类物性的不协和扩张乃至属感官的和谐解决，究竟是自然先定（或者称之为天然自定），还是文化规训？如果元约定即先验，那么，后约定即经验？究竟是协和与和谐相合，还是自然与文化对称？如果确然是文化力场的发生聚合构建涣散甚至于颠覆换代，那么，其终极依据又在哪里？

### 由此引发的思考——

后来，在2012年2月7日又思考这个问题，很显然，这是一个可以归属于经验范畴的感官事实，但同时也是一个必然牵扯到概念问题的意识实事[2]。

毋庸置疑，在理论层面，也许只有在还原旧经验的前提下才能开启新经验，但在事实层面，究竟能否还原没有任何声音经验的感官去面对声音存在自身？

就像我在2012年1月6日的问域中所写的那样：

> 感官记忆→直觉意识→感性认知，能否形成一种可进行逻辑衔接的规模结构？

显然，这是一条归属于主体的感知—认知链，即使不断裂，也总得有一个可转换机制。

由此感知—认知并置，想到2007年6月8日，我去中央音乐学院参加该院2005

---

① 案：在答辩现场，我坚持让答辩者弹奏音响片段，至少对我而言，如此才能获得完全有别于光看谱例和文字描述的感官直觉。

② 案：这里的实事系借用胡塞尔现象学术语Sache，表示一种被给予之物、直接之物、直观之物，在自身显现中，在感性的具体性中被把握的对象，参见倪梁康《胡塞尔现象学概念通释》中的有关叙事，生活·读书·新知三联书店1999年版，第415—416页。另可参见韩锺恩《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》（增订版）中的有关叙事：实事就是被经验给予和把握的对象，它是人的意向设入之后对象自身的一次显现；上海音乐学院出版社2012年版，第139页。

级音乐学专业音乐美学方向博士研究生李晓冬（导师：王次炤教授）博士学位论文《感性智慧的思辨历程——西方音乐思想中的形式理论》[①] 答辩，该文提出了感性智慧[②]概念；又想到2008年12月15日，2008级上海音乐学院音乐学专业外国作曲家与作品研究方向博士研究生朱宁宁（导师：陈鸿铎教授）在我主讲的研究生选修课音乐美学与音乐作品研究[③]课堂上，分析贝多芬第三交响曲第一乐章并结合贝多芬的创作实践，提出了理性直觉的自然流露命题；再想到2008年12月25日，我在跟学生崔莹（2007级上海音乐学院音乐学专业音乐美学方向博士研究生）讨论她的博士学位论文的时候，她提出了感性认知的自觉转换命题。看样子，感性与理性之间的关联性不可回避。

2011年9月4日，值赵宋光先生八十华诞，我给他打电话祝贺生日，他告诉我，发表在《黄钟》2009年第3期（针对居其宏、乔邦利的《改革开放与新时期音乐思潮》，质疑其提出立美与审美概念范畴[④]的反驳）《立美的现实意义——跟居其宏先生促膝谈心》[⑤] 一文中提出的一个原创性概念：价值直觉。

问题是价值直觉究竟是面对感官事实而呈现的感性修辞，还是面对行为事件而呈现的知性评价？甚至于是面对意识实事而呈现的理性批判？进一步，感性修辞的原始积累、知性评价的经验积蓄、理性批判的先验积淀，究竟是如何成就的？再进一步，感性—知性—理性是循序渐进的坡起结构，还是各自为政的平铺结构？

由此又想到（2011年9月9日）赵宋光先生有关人类学本体论[⑥]的逻辑结构：

生物目的→超生物性目的→将超生物性目的作为目的。

这样一个工艺学的结构层次，难道果然需要逾越三条线[⑦]：

自然躯体以及天生感官动作行为（始渡线）→

使用工具并延长自然躯体再转换天生感官（中线）→

制造工具并从中获得感性愉悦再生成价值环链（终渡线）？

### 学生提问与讨论——

回到声音与听觉感官以及相应的叙辞。

---

① 案：该学位论文后以同命题出版（中央音乐学院出版社2011年版）。

② 案：答辩结束之后，感性智慧这一概念受到一贯反对杜撰术语的周海宏教授的赞赏，我觉得也不错，并由此想到维柯《新科学》中大量提到的诗性智慧。

③ 案：该课程教材与课程同名以2012讲义版名义出版（上海音乐学院出版社2012年版）。

④ 居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期音乐思潮》（第五章），中央音乐学院出版社2008年版，第291—294页。

⑤ 赵宋光：《立美的现实意义——跟居其宏先生促膝谈心》，《黄钟》2009年第3期，第147—149页。

⑥ 罗小平、冯长春：《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》，上海音乐学院出版社2011年版，第199页。

⑦ 赵宋光：《论从猿到人的过渡期》，载《赵宋光文集》（第一卷），花城出版社2001年版，第4—19页。

作为感官事实，无疑，可以通过描写加以表述。

问题是一旦进入本体状态，能否通过理论方式加以呈现？

2012年5月14日，2008级上海音乐学院音乐学专业音乐美学方向博士研究生孙月的博士学位论文《音乐意义存在方式并及真理自行置入艺术作品的形而上学研究》在上海音乐学院通过答辩，该文提出：

> 现实存在、历史存在、意向存在[①]之后的本真存在：声本体；
> 感官聆听、理智辨听、意向倾听之后的内在谛听：听本体。

之前，崔莹博士的学位论文《后现代音乐及其美学问题研究》[②] 提出结构聆听和抽象聆听的概念，2008级上海音乐学院音乐学系本科生李明月在其2010－2011学年第二学期（三年级）音乐学写作《追询后现代音乐的聆听方式》（钱亦平教授指导）中也有相关纯粹聆听的意思。

那么，无论是声本体还是听本体，在不可实证又绝对自明的前提下，又如何通过理论呈现出来？

2011年12月27日，2010级上海音乐学院音乐学系本科生鲁瑶在其2011－2012学年第一学期（二年级）音乐学写作《刹—那—间——布莱恩·芬尼豪尔钢琴作品〈定理·记号·警句〉》（邹彦副教授指导）中，提到一种类似自发的存在：在始终保持的线性、流动的音型特征中，生长并且无一重复处，最终在不断汇聚的膨胀之中崩溃；只是突然才被听觉感知，一经感知又转瞬即逝。

问题是如此相似相续、幻现幻灭、本有本觉的“刹—那—间”，究竟是通过乐谱看出来的，还是通过钢琴弹出来的，或者是通过耳朵听出来的？感官事实的多重分布是否成为可能？

2012年6月26日，鲁瑶在其2011－2012学年第二学期（二年级）音乐学写作《J. S. 巴赫〈哥德堡变奏曲〉——落入、猜想及神学意义证明》（邹彦副教授指导）中，通过独特的文体、问题、分析来诠释巴赫作品。

问题是如果以感官事实落入的话，通过对猜想的分析能否证明神学意义的隐喻？从芬尼豪尔到巴赫，悬置理性从感性体验到灵性感悟、从分析描写到隐喻诠释，是否有点像站在悬崖边上做危险动作：当遭遇实证也难以触及问题的时候该怎么办？平日

---

① 案：此现实存在、历史存在、意向存在是我在博士学位论文：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》中提出的三种存在。

② 案：该学位论文于2010年6月22日在上海音乐学院通过答辩。

断裂处历史呈现[1]，但是，通过非线性思维去缝合碎片，一旦失败的话，其形而上的意义将如何呈现？

2012 年 3 月 20 日，2010 级上海音乐学院音乐学专业音乐美学方向博士候选人贺颖在报告施尼特凯“第二大协奏曲”的时候，因为没有乐谱可以分析，也只能像站在悬崖边上那样做了一个危险动作：以屏蔽历史和拒绝权威的策略，直接描写她所理解的感性经验。

那么，这样一种仅仅作为感官事实的感性经验，其可信性究竟在哪里？

2012 年 5 月 8 日，贺颖在和我讨论其博士学位论文的时候提到：音乐作品一方面牵扯属于审美经验的感官事实，另一方面也相关属于道德干预的伦理关切。

问题是如何通过感官事实切中之所以是的审美经验？又如何通过审美经验切中之所以是的音乐作品？

2012 年 5 月 14 日，孙月博士学位论文答辩委员会提出三个问题：

一、进一步陈述三个章节之间的叙述逻辑与思路；

二、通过实例解释先验声音、内在谛听、感性真理、理性真理、启示真理；

三、通过作品阐述作曲家如何用他的技巧去实现真理的置入。

2012 年 5 月 15 日，我想到的问题是：在确认艺术作品中存在真理的前提下：

一、真理自行置入艺术作品之中，根本无须他力；

二、退一步，作曲家通过技巧去实现真理置入，本身是难以描写且不可实证的事情；

三、假如悬置甚至缺席先验声音这个存在，则又会产生什么样的问题？

**感性与理性——**

2012 年 6 月 8 日，在北京终审《庆贺于润洋教授八十华诞学术文集》[2]。

在我为于老师八十华诞的特别写作[3]中，感性与理性作为关系陈述，感性有赖于感官与理性有赖于思维的事实，应该说没有问题。

问题是：既然都是事实，那么，感性有赖于感官的事实是自明的，而理性有赖于

---

① 案：2010 年 6 月 11 日晚上，南京大学张异宾教授在中央音乐学院音乐学系主办的“当代人文思潮系列学术讲座”上进行最后一讲，以平日断裂处历史呈现命题，介绍法国电影理论家居伊·德波的理论《景观社会》及其实践，该命题是他对捷克西方马克思主义思想家科西克一个思想表述的概括，科西克的原意是：通过平日的中断，导致历史当中最有意义，和人的生命存在最密切的一个意义的呈现。

② 王次炤、韩锺恩：《庆贺于润洋教授八十华诞学术文集》，中央音乐学院出版社 2012 年版。

③ 韩锺恩：《only，or，and：Aesthetics，Beauty；furthermore to be or not to be：Experience，Concept，Transcendental——庆贺于润洋教授八十华诞特别写作》，载王次炤、韩锺恩《庆贺于润洋教授八十华诞学术文集》，中央音乐学院出版社 2012 年版，第 276—318 页。

思维的事实是不是自明的呢？至少在形而下的视域（非形而上的论域）中，这个事实又在哪里呢？是不是可以把它看作现象学意义上的实事呢？因为思维本身不可指认描写表述。

于是，对形而下的事实和形而上的实事，是否只能这样表述：感性有赖于感官的事实和理性有赖于思维的实事？就像维柯所说的那样：作为人类感官的诗人和作为人类理智的哲学家①。

进一步的问题是诗人通过感官进行体验这样一个事实经常被理论忽略甚至悬置，而哲学家通过理智进行概括这样一个实事倒是反而被作为依据甚至原则。难道儿童旺盛生命力的事实果然被遮蔽在幼稚不成熟的实事底下吗？

两天后，2012 年 6 月 10 日，我在北京终审庆贺文集并在返回上海的飞机上，又想到我的学生郭一涟（2012 级上海音乐学院艺术学理论学科艺术哲学专业音乐美学方向博士研究生）提交于老师八十华诞庆贺文集论文：《所望之实底，未见之确据——从音乐存在方式谈及音乐作品之原作》②，在辑集出版前，我将其推荐给《音乐研究》，结果没有通过二审，那么问题究竟在哪里呢？

她在文中提出：在认定感性经验确凿可靠的前提下，依此切入并溯流探源从多样化的表象回溯其恒定原点，即切中音乐原作（此问题，我后来把它作为上海音乐学院艺术学理论学科艺术哲学专业音乐美学方向 2012 年博士研究生入学考试的主要命题：如何确认音乐感性直觉经验的确凿可靠性以及如何切中音乐的意义？进一步，假如依此溯流探源，是否可以从多样的感性表象中回溯其恒定的原点，以至于成为推论原作的依据?）。

难道果然隔离感性有赖于感官的事实又不及理性有赖于思维的实事?

进一步，个人主体感性体验并及直觉经验表象的表述真的不是事实和实事吗?

反过来的问题是，对感性经验如此不信任，是否受到科学实证的扰动？甚至于受到法学唯证的操控，以至于连人所看到听到的东西都不可信、不足为据?

吊诡的是，一旦把这些看到听到的东西写下来，却又成了实证判断或者唯证判决的依据。

难道只能在理性至上、科学唯一、知识仲裁的帝国暴力统治底下？解放帝国颠覆暴力待何时?

---

① ［意］詹巴蒂斯塔·维柯：《新科学》（Giambattista Vico：*Scienza Nuova*），朱光潜译，人民文学出版社 1986 年版，第 152 页。

② 案，写于 2011 年 9 月 11 日，上海。载王次炤、韩锺恩主编《庆贺于润洋教授八十华诞学术文集》，中央音乐学院出版社 2012 年版，第 417—422 页。

**核心问题——**

也许关键就在于：在音乐的声音中究竟能够听出什么？

贺颖问：美艺术经验的纯粹性有没有？

李晓囡（2011级上海音乐学院音乐学专业音乐美学方向博士研究生）问：音乐作品自身显现与自足敞开，是否意味着它就等于它自身？

郭一涟问：凭借听动作显现声音经验，所得到的声音经验又是否还能反作用于听本身，以至于达到自律感悟？

李明月问：每个人心中将这类作品作为音乐或者声音去听的界限究竟有没有？又在哪里？

陈新坤（2009级上海音乐学院音乐学专业音乐美学方向博士候选人）问：形式想象果然在音乐作品诠释的想象中具有先在性？

如果确认并进一步凸显想象这个感性环节，是否意味着感性经验的描写与表述无关紧要？进一步，想象的底线与原点究竟在经验依据还是在先验设定？

看样子，在目前现有的理论格局中，感官事实直接连通意义的路径是走不通的。

于是，我给出这样一个貌似蛮横的理由，看看是否可行？

2011年10月22日，我脑子里突然蹦出了这么一个概念：时装音乐。

我想，模特的衣服是穿在人身上的，但不是给人穿的，因为它是给人看的，完全地去功能性，彻底地无实用性，绝对地划时代性。

由此，是不是可以这样认为，和仅仅给人看的衣服一样，仅仅给人听的声音，只是为了满足人的纯粹听觉感官及其感性愉悦，这样一种音乐中的声音，究竟是标示一种时尚文明，还是给出一个艺术承诺？或者直接就是先验存在？

似乎可以这样认为：艺术本身是一个东西，并且唯有通过直观的感性体验。

2011年6月18日，我受到《新约全书》“马太福音，5∶13，世上的盐”的启示：

盐是一种存在，溶化在水里变成了咸水，很显然，咸水已不是盐，盐也不再存在，但是，咸水却又成了盐的水质存在。

如此事实是否可以对应：先验声音通过人的情感的声音存在这个环节变成音乐向人展现，进而音乐通过意向设入之后变成意义向人显现，除此之外的另一端，则是通过声音修辞的音响叙事进一步成就音乐的结构意义向人呈现①。

---

① 韩锺恩：《only，or，and∶Aesthetics，Beauty；furthermore to be or not to be∶Experience，Concept，Transcendental——庆贺于润洋教授八十华诞特别写作》，载王次炤、韩锺恩《庆贺于润洋教授八十华诞学术文集》，中央音乐学院出版社2012年版，第311—312页。

**再度折返临响——**

针对古柏杜琳娜作品《奉献》及其专场音乐会上展示的作品——

上海音乐学院音乐工程系系主任陈强斌教授跟我说：大师绝不是技术，而是人文。

本来我想这样回应他：大师是创造样式的，想怎么样就怎么样，别人仅仅只是把这个样式给填充丰满了而已。

后来想想，从先验角度应该这样说：大师是发现样式的，就像塔文纳所说的：所有音乐都已经存在。当上帝创造世界，他便创造了一切。现在，该由作为艺术家的我们，找到那音乐。

一段圣咏（《奉献》），一条音阶（《钢索上的舞者》），信手拈来就是一个东西，就是她作为艺术家找到的东西。

2012年10月18日，在我主持的音乐学学科问题研究课堂讨论中，郭一涟说：听古柏杜琳娜作品的时候才真正会感到演奏是否得体到位。

我想，这就是合式与否的见证，并以此表明依托声音本体的临响意义。

**由合式相关得体、像样叙辞并及先验问题——**

2012年9月30日，我与家人赴台北中秋节度假期间，接到郭一涟短信，称合式[①]在《新约全书》“以弗所书，2：20—21”有记载：并且被建造在使徒和先知的根基上，有基督耶稣自己为房角石，各房靠他联络得合式，渐渐成为主的圣殿。

其实，合式最根本的元典在《旧约全书》“创世记，1：26—27”：上帝创世造人时说，要按着他的样子造人，和《新约全书》“约翰福音，1：3”：万物是借着他造的，凡被造的，没有一样不是借着他造的。

依此见，先验应该是合式的原点驱动与终极目标：合什么式？合先在的式，合本有的式，合上帝的式，因为一切存在都按着他的样子被创造出来，一切被造都借着他而成就。

2012年10月20日，我写道：像样（像什么样）是否应该与得体、合式一样关联先验问题？

2012年10月30日研究生讨论课上，我说：也可以用像样来诠释合式。郭一涟觉得还是合式好，我当时无语，难道像样真的是那么口头和粗俗吗？

---

① 案：关于合式，贺拉斯《诗艺》中也有类似的用法或者被译法（又译《得体》，希腊人称为 prepon，罗马人称为 decorum）。参见朱立元主编《西方美学范畴史》第二卷第三章“形式”之第二节“古希腊罗马：形式观念的伟大奠基”中的有关叙事（山西教育出版社 2006 年版，第 128—129 页）。

其实，像样、得体、合式，三者意思相仿：像样，就是像其本有的样；得体，就是得其本有的体；合式：就是合其本有的式——由此才可能通过感官事实钩沉先验存在。

## 回到人类学历史本体论[①]问题并及本有存在[②]

2012 年 7 月 15 日，我在银川宁夏大学讲学期间，想到一系列本体论意义的创造叙事与陈述：

《旧约全书》创世记：神说，我们要照着我们的形象，按着我们的样式造人……神就照着自己的形象造人，乃是照着他的形象造男造女。……耶和华神用地上的尘土造人，将生气吹在他鼻孔里，他就成了有灵的活人，名叫亚当。[③]

黑格尔《美学》：一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。[④]

马克思《1844 年经济学哲学手稿》：人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在的尺度运用到对象上去，因此，人也按照美的规律来建造，……人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身。[⑤]

李泽厚：最后的本体实在就在人的通过历史建构起来的感性结构之中，所谓情本体就是以情为人生的最终实在与根本。[⑥]

赵宋光：生产力质料的隐秘内核则是人类使用、制造、更新工具的能动创造，其底层即工艺学层面对生产工具结构形态的能动创造。[⑦]

---

① 案：人类学历史本体论系李泽厚 2001 年重新加以说明的一个概念，别称：历史本体论或者人类学本体论，其要点：经验变先验，历史建理性，心理成本体，参见李泽厚《历史本体论》（*A Theory of Historical Ontology*）“序”中的有关叙事（生活·读书·新知三联书店 2002 年版）。

② 案：此概念受到海德格尔本有（Ereignis）概念启发，参见［德］马丁·海德格尔《哲学论稿（从本有而来）》［Martin Heidegger：*Beiträge Zur Philosophie*（*Vom Erergnis*），Vittorio Klostermann GmbH，Frankfurt am Main，1989］中的有关叙事，孙周兴根据德国维多里奥·克劳斯曼出版社（美茵法兰克福）《海德格尔全集》（第 65 卷）2003 年第三版译出（商务印书馆 2012 年版）。

③ 《旧约全书》创世记，1：26—27、2：7。

④ ［德］黑格尔：《美学》（Georg Wilhelm Friedrich Hegel：*ÄSTHETIK*）（Aufbau－Verlag，Berlin，1955）卷 1，朱光潜译，商务印书馆 1979 年版，第 39 页。

⑤ ［德］卡尔·马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，载《马克思恩格斯全集》（卷 42），中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译，人民出版社 1979 年版，第 97 页。

⑥ 李泽厚：《关于主体性的第三个提纲》，载李泽厚《实用理性与乐感文化》（*Pragmatic Reason & A Culture of Optimism*），生活·读书·新知三联书店 2005 年版，第 237 页。
李泽厚：《论实用理性与乐感文化》，载李泽厚《实用理性与乐感文化》（*Pragmatic Reason & A Culture of Optimism*），生活·读书·新知三联书店 2005 年版，第 55 页。

⑦ 罗小平、冯长春：《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》，上海音乐学院出版社 2011 年版，第 210 页。

韩锺恩：音乐工艺学，在超生物性目的作为目的的合目的性牵引下，通过艺术方式发出声音的合规律性的音乐（音乐之所以是艺术的底线和审美边界），以及以此本体论作为依据的临响（想象的声音在无目的的合目的性进程中）。[①]

**作者附言：**本文列入上海音乐学院国家重点学科——音乐学特色学科目，项目代码：050402，上海音乐学院“十二五”内涵建设项目交叉专业平台建设（音乐学），项目代码：212085111D。

**作者简介：**韩锺恩（1955—　），博士，上海音乐学院教授、音乐学系主任、博士研究生导师。研究方向：音乐美学、当代音乐研究。

原载《音乐与表演》2013 年第 1 期

① 韩锺恩：《天马行空再求教——庆贺赵宋光先生 80 华诞特别写作》，《星海音乐学院学报》2011 年第 4 期，第 17—18 页。

何宽钊

# 20 世纪西方现代和声的审美现代性分析之一

关于现代性问题的讨论在思想界、文化界、美学界等领域已成为一个热点话题，在音乐学界也有所涉猎，比较有代表性的论文如杨燕迪教授的论文《音乐的“现代性”转型——“现代性”在 20 世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》[①]，以 20 世纪上半叶西方音乐的历史进程为参照，考察了中国音乐在 20 世纪前期的现代性转型问题。陈新坤的论文《审美现代性：浪漫主义音乐阐释的新维度》[②] 则立足于审美现代性的维度对浪漫主义的音乐进行了新的阐释，特别是论文注意到了审美现代性乃是对西方现代化进程中理性原则的对抗，这是论文的一个亮点。而李晓冬博士的论文《审美现代性视野中的西方音乐进程》[③] 则从现代性这一特定的理论视角出发，考察西方音乐的审美自律演化进程。然而如何从现代性的视角切入，讨论 20 世纪西方和声，在国内尚无相关研究，本文力图从审美现代性与启蒙现代性的对抗与抵牾的动力学角度考察 20 世纪西方现代和声，作出自己的一些探索。先从现代性的概念入手。

## 一、 启蒙现代性与审美现代性

现代性是一个充满歧义、极为复杂的概念，国内外学者都有不同的界说，就内涵而言，英国社会学家吉登斯（Anthony Giddens，1938— ）着眼于从制度层面来理解现代性，在他看来，现代性“是指在后封建的欧洲建立的而在 20 世纪日益成为具有世界历史性影响的行为制度与模式，或者说，指社会生活或组织模式”[④]。而法国哲学

---

① 杨燕迪：《音乐的“现代性”转型——“现代性”在 20 世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》，《音乐艺术》2006 年第 1 期。

② 陈新坤：《审美现代性：浪漫主义音乐阐释的新维度》，《中央音乐学院学报》2006 年第 4 期。

③ 李晓冬：《审美现代性视野中的西方音乐进程》，《星海音乐学院学报》2011 年第 1 期。

④ 陈嘉明等：《现代性与后现代性》，人民出版社 2001 年版，第 2 页。

家福柯（Michel Foucault，1926—1984）则不从历史时期理解现代性，而将现代性理解为一种态度或气质，而这种态度，即是“一种哲学的质疑，亦即对时代进行‘批判性质询’的品格”[1]。而从历史角度进行追溯，有人认为现代性起码应该始自卢梭，还有人认为可以追溯到文艺复兴甚至中世纪。现代性这一概念的复杂性就如法国学者瓦岱（Yves Vade，1933— ）所说：“含义丰富的概念往往也是最不容易定义的概念。……现代性这个词就属于这种情况。”[2] 然而如果我们将其理解为某种具有家族相似性的概念的话，总体而言，我们仍旧可以就此问题找到一些共识。一般来说，其主要指西方“文艺复兴以来的历史，尤其是18世纪启蒙运动以来的历史”[3]。而学界普遍将启蒙运动以来的现代性归为所谓启蒙现代性，其以科学技术的快速发展，神学的衰落，理性的高扬，对普遍真理的追寻，对秩序的迷恋为主要标志。回到启蒙，启蒙时期是在对基督教神学进行猛烈批判的基础上确证人的理性的价值的，启蒙时期的人们确信人的理性可以解决自然领域、社会领域及其他领域的所有问题，对整个人类充满着乐观和自信。启蒙运动对普遍性有着异乎寻常的推崇和迷恋，普遍真理、普遍人性、普遍社会结构、全人类、世界公民、世界主义等都是那个时期探讨的主题，启蒙主义以全人类的名义，对自然、社会甚至人类心灵的各个方面进行规划和控制。在自然科学领域，人们企图发现一种永恒、普遍的自然规律；在历史领域，人们寻求一种普遍的历史观念；在道德领域，试图建立一种具有普遍效准的伦理学信条；在社会领域，则坚信人类社会将不断进步，最终将实现全人类解放这样一个共同、终极的理想目标，实现一种合乎普遍人类利益的社会结构。所有这些可以归结为一种“普遍意识”，启蒙运动的代表人物相信，真理是普遍而且唯一的，“只要人们能发挥理性的光芒，就不难把握住唯一的真理”[4]。许多思想家将启蒙现代性的基本精神理解为数学或几何与思维的统一，在当代波兰著名社会学家鲍曼（Zygmunt Bauman，1925— ）看来，分类、等级、清单是启蒙现代性的基本实践方式。福柯也有近似的看法，从他的知识型理论这一视角观察启蒙现代性，这个时期的知识结构受所谓表征性知识型控制，而表征性知识型的基础在于强调差异，依据差异进行分类，并进一步据此建立秩序序列，一切都被条分缕析、井然有序地置放于不同的表格之中，由此形成某种等级模式。

伴随着启蒙现代性而来的是审美现代性的被催生，原先在大一统的基督教神学统辖下的世界观被分化为三个不同的领域，在康德那里分别是伦理学领域、认识论领域和美学领域，每个领域解决不同的问题，而美学领域着力解决的是审美问题，正是在启蒙时

① 陈嘉明等：《现代性与后现代性十五讲》，北京大学出版社2006年版，第5页。

② ［法］伊夫·瓦岱：《文学与现代性》，田庆生译，北京大学出版社2001年版，第10页。

③ MichaelPayne，ed. A Dictionary of Cultural and Critical Theory［M］. Oxford：Blackwell，1996，346—347. 转引自周宪《审美现代性批判》，商务印书馆2005年版，第55页。

④ 何兆武：《历史理性批判论集》，清华大学出版社2001年版，第101页。

期鲍姆嘉通（Alexander Gottliel Baumgarten，1714—1762）才提出了感性学（Aesthetica）这一概念，可以说，没有启蒙现代性就没有审美现代性，启蒙现代性正是审美现代性的源头。在德国社会学家马克思·韦伯（Max Weber，1864－1920）关于启蒙现代性的理论中，“去魅化”和“合理化”是两个非常重要的概念。所谓“去魅化”指的是在启蒙运动中，逐渐摆脱宗教神学统治的过程，“把神对人世和命运的责任发还给人，宗教的神学观念被人的理性观念所取代”[①]。在西方音乐的历史进程中，从中世纪至文艺复兴，宗教因素一直占据着统治性的地位，而至巴洛克时期特别是古典主义时期，音乐中的“去魅化”进程有了一次飞跃，那就是长期被教会贬斥的独立的器乐音乐兴盛起来，焕发出勃勃生机。音乐作为一种审美对象，逐渐摆脱了宗教因素的干涉而走向了自主性。而“合理化”则是指启蒙时期的理性精神，启蒙理性推崇确定性和逻辑，在启蒙主义者看来，“世界需要处于严格的确定性之中，拒绝含混不清，抛弃模糊和暧昧”[②]。古典调性和声成熟于启蒙时期，无疑是启蒙运动所缔造的产物，其中的理性精神得到了淋漓尽致地表现，统一性、总体性是它的重要特征。不同和弦分别被归入主、下属、属三种类型，形成 T—S—D—T 这一严格的逻辑规范和中心突出的等级模式。由此可见，在西方音乐的发展历程中，审美现代性与启蒙现代性是同源的，或者说，和声作为一种审美现代性根本就是启蒙现代性规划的产物。

然而在随后的发展过程中，审美现代性逐渐走向了启蒙现代性的反面，形成对启蒙现代性的对抗。在启蒙现代性那里，曾经对人的理性有着无与伦比的乐观与自信，但 19 世纪末 20 世纪初，曾被启蒙主义高度弘扬的人的理性却越来越被质疑和诟病。在启蒙主义的价值体系中，科学具有至高无上的地位。然而，随后的历史发展却并不如他们所愿，科学技术的发展，给社会提供了极为富裕的物质财富，却导致一系列的社会和精神问题，特别是随着科技的发展，人的道德并没有任何进步，科技成了人被异化的重要助推器，给人们带来的并不总是进步和幸福，甚至有时直接对人的生存造成了威胁，由此，人们认识到理性是有局限的，并不能解决这个世界上所有的问题。这种情况下，20 世纪，启蒙主义者们极力推崇的理性逐渐衰落了，导致启蒙运动确立的永恒的价值和真理观分崩离析。尼采曾说过上帝被谋杀了，启蒙的结局又远不如启蒙主义者们最初的想象那般美好，宗教和理性的双重没落，上帝、人的理性都不能被信赖，人变得无依无靠，导致人们某种无根的生存状态，人自身被放逐，成了一个精神上的流浪汉，内心充斥着虚无、焦虑和病态。于是 20 世纪的西方社会进入了一个价值虚无、相对主义成风的时期，尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche，1844—1900）说过：“我所描述的是即将发生的事情即虚无主义的来临。……虚无主义终于敢于批判一切价值了。他了解这些价值的来源，他对它们太了解了，他再也不会相信他们

---

① 周宪：《审美现代性批判》，商务印书馆 2005 年版，第 114 页。

② 何宽钊：《浪漫主义和声的文化—美学阐释》，《中央音乐学院学报》2011 年第 1 期，第 89 页。

了。热情已经出现，新的颤栗即将来临……”① 当代美国社会学家丹尼尔·贝尔（Daniel Bell，1919—2011）也说：“现代主义的真正问题是信仰问题。用不时兴的话说，他就是一种精神危机，因为这种新生的稳定意识本身充满了空幻，而旧的信念又不复存在。如此局势将我们带回到虚无。由于既无过去又无将来，我们正面临着一片空白。”② 这种情况下，如何寻找救赎之途？20 世纪审美现代性凭借对启蒙现代性的强力对抗，提供了一种精神上的救赎力量。它不满于启蒙现代性的逻辑规则和秩序，形成逻辑和秩序的他者；不满于启蒙现代性对永恒性和绝对性的追求，追求短暂性和相对性，就如法国诗人波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire，1821—1867）那个著名的定义：“现代性就是过渡、短暂、偶然，就是艺术的一半……”③ 不满于启蒙现代性对普遍性的追求，而用个人主义对抗普遍性；不满于启蒙现代性对有限性的迷恋，而拒绝有限性，追求扩张。

在 19 世纪的浪漫主义音乐里，和声逐渐与启蒙现代性的理性精神和严格律令发生了某种抵牾和冲突，逐渐走向了非理性的“非思”和自由。④ 而到了 20 世纪，在所谓现代音乐那里，和声更是对启蒙现代性的直接对抗甚至消解。表现为曾经被作为第一原理的大小调体系被解构，大小调体系被解构导致各种激进的自由主义和个人主义；导致 20 世纪的和弦结构拒绝启蒙现代性的有限性，坚持寻求扩张；导致 20 世纪和声的调性观念从关系确证模式走向自我确证模式；导致 20 世纪和声进入以非功能为主流的模式。

## 二、 从普遍主义到个人主义

尼采在响亮地喊出“上帝死了”的口号的同时，宣称要对一切既有的价值体系进行重估。尽管尼采对基督教的否定和批判与启蒙思想一脉相承且更为彻底，但他的反自由主义、反民主主义、反科学理性却与启蒙思想格格不入，他去掉了启蒙时期的个人主义须受理性约束这个前提，将个人主义推向了极端，形成极度膨胀的自我主义。“但是在现代意识中，没有一个共同的存在，只有一个自我……”⑤ 启蒙精神下的类主体到他这里被分裂成了个人——自我主体的碎片。“它坚持自我的绝对专断，强调人作为自我无限化的生物，不断寻求着超越。”⑥

19 世纪，西方作曲家们如肖邦、李斯特、瓦格纳等即已开始探寻具有独特个性的

---

① 尼采：《强力意志》，贺骥译，漓江出版社 2007 年版，第 46 页。

② 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，严蓓雯译，生活·读书·新知三联书店 1989 年版，第 161 页。

③ 波德莱尔：《波德莱尔美学论文选》，郭宏安译，人民文学出版社 1987 年版，第 483 页。

④ 何宽钊：《浪漫主义和声的文化—美学阐释》，《中央音乐学院学报》2011 年第 1 期，第 89 页。

⑤ 同①，第 18 页。

⑥ 同①，第 48 页。

和声语言，但这些探索尚处于大小调调性体系之内。如果将成熟于启蒙时期的调性和声视为一种普遍价值或称类规范的话，那么20世纪随着大小调体系的解体，这种普遍价值观分崩离析了，原本整一的大小调调性观念被撕成许多碎片，个人主义大行其道，和声领域，每个人都在寻求不可通约的私人话语，不再受某种类规范的规约，曾经的共性和声变成个人的私人体验，张扬个体生命本身变成一种价值观。是否具有不同于他人的独特性成为作曲家们能否扬名立万的独门秘籍。比如勋伯格（Arnold-Schoenberg，1874—1951）的无调性及十二音和声、巴托克（Bartók Béla Viktor János，1881—1945）的调式综合体系、梅西安（Clivier Messiae，1908—1992）的有限移位调式、斯克里亚宾（Igor Fedorovitch Stravinsky，1882—1971）的神秘和弦、兴德米特（Paue Hindemith，1895—1963）对泛音的重新求证，如此等等。个人只有在反抗他人或普遍规则的过程中才能彰显自身的存在和价值，才能确证自身的有效存在，从这个意义上说，20世纪西方和声中的个人主义几乎具有某种生存本体论的意义——个人主义几乎成为作曲家们的存在方式。个人是独一无二的，弘扬个体生命变成一种价值观。作曲家们在进行没有边界的探索，“对‘你是谁’这个经典的身份问题，传统的人会说：‘我是我爹的儿子’，而如今的人会说：‘我就是我，我是我自己的产物，在选择和行动中我造就自己。’这种身份的变化就是我们自身现代性的标记”[①]。20世纪西方和声的个人主义正是审美现代性对启蒙现代性迷恋普遍真理的强力对抗。

在20世纪西方和声的个人主义大潮中，我认为勋伯格的无调性音乐的和声无疑具有最重要的意义，这不仅因为他的无调性和声自身极富特色的个人化特征，更是因为他经由对传统调性观念的消解传达了这样一种信念：传统调性观并不是神圣不可逾越的，一旦诞生于启蒙时期，曾被作为普遍真理的传统调性观这一闸门被打开，各种可能性就涌现出来。也正由于他个性化的无调性和声语言，勋伯格在当时曾经受到过严厉的批评、指责甚至谩骂，由于本人曾就勋伯格的无调性音乐中的音高关系撰写过专文《弥散的星丛与否定的表现——勋伯格无调性音乐中音高关系的哲学—美学运思》[②]，这里将不再详细讨论勋伯格无调性音乐中的和声问题。以下将着重从调式方面列举几个例子说明20世纪西方和声的个人主义特征。

1. 巴托克的调式综合：在20世纪西方和声的个人主义浪潮中，巴托克无疑是引人关注的，我们知道，他的音乐立足于匈牙利农民音乐，然而，巴托克并没有机械地、原封不动地照搬民间音乐，而是对其进行了重大的改造，形成了独具一格的巴托克风格，特别是

---

① 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，严蓓雯译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第93页。

② 何宽钊：《弥散的星丛与否定的表现——勋伯格无调性音乐中音高关系的哲学一美学运思》，《音乐探索》2013年第1期。

其中的调式综合[①]更是来源于现成的匈牙利民间调式，但最终却构筑起了巴托克不同凡响的个人化音乐语汇，体现了其独创性[②]。

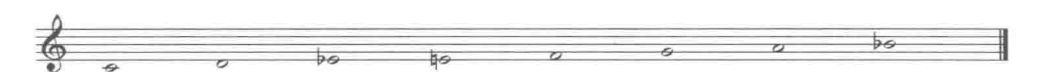
横向调式综合：以下五种类似于中国五声调式的音列均来自巴托克对匈牙利民间音乐的挖掘。

谱例 1：



这五个五声性调式音列采用不同的综合方式可形成各不相同的调式音列。如将其中的第一个和第五个加以综合，就形成了这样一个新的调式音列：

谱例 2：



由此，原本单纯的五声调式，通过他的改造，形成 C 多利亚调式外加两个半音（第四音为升 F，第六音为降 Si）的综合调式，取得了新颖的效果。带有这类变音的调式被巴托克研究专家艾尔诺·兰德卫（Erno Lendvai）称之为“巴托克式泛音音列”，匈牙利音乐学家萨波奇·本采将含有升 F 的大调式称之为“巴托克的基本音阶”。

除此之外，巴托克还将多种古老的教会调式进行综合，在巴托克的《钢琴即兴曲》中，就有这类调式综合产生的旋律。
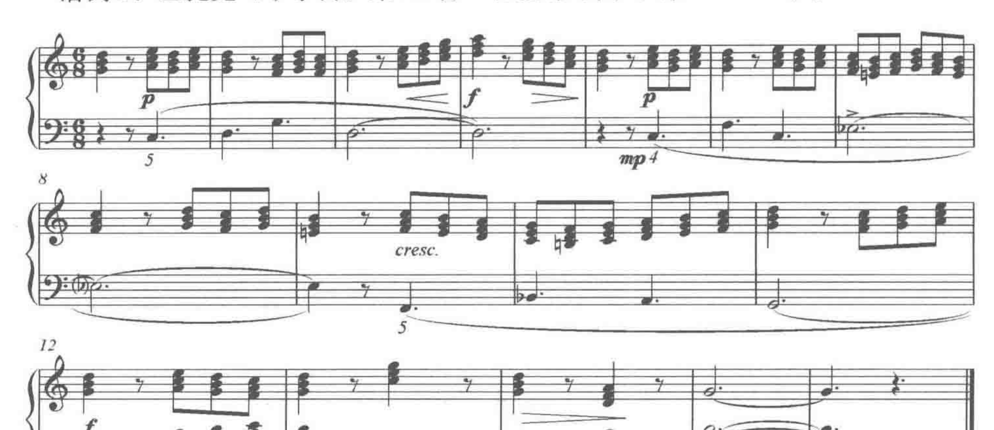
纵向复合调式：这也是巴托克广泛运用的一种手法，他采用同主音双重调式，不同音列、不同主音的双重调式以及多重调式的重叠将不同的调式有机地结合在一起，形成纵向上的异调叠置，这也是典型的巴托克式的和声语汇。

---

① 所谓调式综合，是指将不同的调式音列进行整合，形成一个新的调式音列，从而引进了调式半音。但这已完全不同于大小调体系中的离调性半音，并无功能性特征，也不同于大小调调式交替带来的半音，因为大小调的调式交替尚处于局部位置，整体上依然在大小调体系控制之下，而 20 世纪的调式综合则几乎抛弃了功能逻辑，其调式半音具有调式综合之后带来的全新色彩感。

② 参见王安国《论巴托克调式体系的综合性与多重性》，载王安国《现代和声与中国作品研究》，西南师范大学出版社 2004 年版，第 91—117 页。杨通八：《〈巴托克钢琴即兴曲〉的和声研究》，载杨通八、张韵璇《和声复调文集》，上海音乐出版社 2004 年版，第 39—56 页。

谱例 3：巴托克《小宇宙》第 69 首“和弦练习曲”，第 24—39 小节




这段谱例，左手低音部分前 11 小节为 G 爱奥利亚调式，而整个右手和弦部分及 12—16 小节的左手部分及为加厚了的 G 混合利底亚调式，形成纵向上的双调式。

2. 梅西安的有限移位调式：如果说巴托克的调式综合乃是出自对既有调式的重新整合而获得了某种属于巴托克自身的调式语言的话，那么，梅西安的有限移位调式则纯粹来自其人工创制。自德彪西开始，创制人工音列逐渐为作曲家们所接受，在 20 世纪甚至成为一种风尚。创制人工音列最为大胆的是梅西安，他创制的有限移位音阶，是一种地地道道的人工音列，成为梅西安和声语言的重要标识，这是其个人主义最明显的体现。

谱例 4：①

| 调式名称 | 音阶形式 | 可移位次数 | 集合名称 | 音程型 |
|---|---|---|---|---|
| 调式 1 |  | 2 | 6—35 | 2 |
| 调式 2 |  | 3 | 8—28 | 1：2 |
| 调式 3 |  | 4 | 9—12 | 2：1：1 |

① 图表引自郑中《梅西安钢琴作品研究》，人民音乐出版社 2006 年版，第 53—54 页。

续表

| 调式名称 | 音阶形式 | 可移位次数 | 集合名称 | 音程型 |
|---|---|---|---|---|
| 调式 4 | | 6 | 8—9 | 1∶1∶3∶1 |
| 调式 5 | | 6 | 6—7 | 1∶4∶1 |
| 调式 6 | | 6 | 8—25 | 2∶2∶1∶1 |
| 调式 7 | | 6 | 10—6 | 1∶1∶1∶2∶1 |

这里所谓音程型是指相邻音级间的半音数，比如调式 2 的音程型为 1∶2，意思是第一个音级与第二个音级的音程数为 1 个半音，第二个音级与第三个音级的音程数为 2 个半音，形成 1∶2 的音程比例。第四个音级与第五个音级的音程比同样为 1∶2，余下按照这个比例类推。再如调式 3，第一个音级与第二个音级的半音数为 2 个半音，第二个音级与第三个音级、第三个音级与第四个音级的半音数都是 1 个半音，形成 2∶1∶1的音程型，余下的也按这个比例类推。所谓可移位次数是指按照半音作位移的话，可以得到几个不同位置上、不同音高的音列。可以看出，这些所谓的人工调式已经完全抛弃了传统大小调观念，而建立在某种数理逻辑的基础上。调式 1 是一个全音音阶，只能获得两个不同性质、不同音高位置上的全音阶，也就是原音列与移位上方小二度后的音列，继续移位则会得到与这两个音列中的一个重复的音列，因此只能有一种移位形式，如果包括原音列的话，就是两种音列方式。调式 1 早在德彪西的音乐中就已经得到较为广泛的运用，但“梅西安是第一位将七种有限移位调式系统化、规范化地纳入创作技巧中的作曲家”①。

值得注意的是，在梅西安后来的理论著作《技巧》中，他取消了其中的调式 1、5、7，其实调式 1 就是一个全音音阶，对于取消这个调式，梅西安自己有过看法：“德彪西在作品《佩利阿斯与梅丽桑德》以及杜卡（Paul Dukas）在作品中《阿里安娜与蓝胡子》中，已经对全音阶进行了如此卓越的运用，已经没有任何东西可以添加，因此我们需要小心避免使用它，除非与其他的调式对置使用而使得它无法辨认。”② 为了避免与其他人哪怕是他所敬仰的德彪西这类大师的趋同，而刻意回避这个调式，这不能不说是 20 世纪的强烈的个人主义风尚在梅西安身上的典型体现。而这种典型的

① 郑中：《梅西安钢琴作品研究》，人民音乐出版社 2006 年版，第 55 页。

② 同①，第 56 页。

个人主义来自于梅西安所独创的某种数理化的逻辑。也正是凭借这种高度个人化的音乐语言，梅西安奠定了其在20世纪西方音乐中的崇高地位。

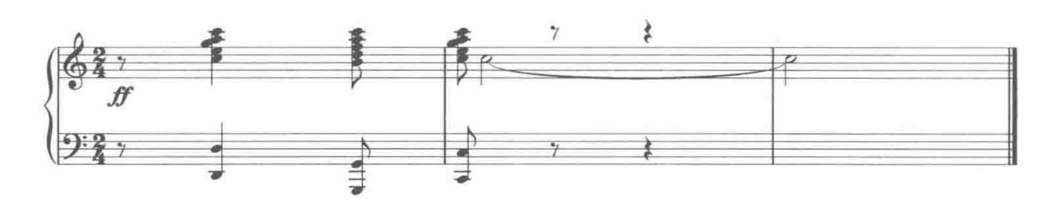
除此之外，尚有所谓泛自然音调式以及兴德米特独有的基于对泛音进行重新考察形成的新的调式体系，等等，不能一一列举，所有这些都是脱离了大小调和声体系的产物，种种探索无疑都是个人主义泛滥的产物。

## 三、从有限建构到无限扩张

启蒙现代性乐观地相信，世界的所有一切都是可以凭借人的理性加以探究的，真理是有边界的、有限的，是可以被穷尽的。而据审美现代性观察20世纪西方和声，拒绝边界、拒绝有限性、寻求扩张是他们共同的旗帜。离开了自然泛音的限制和调性中心的规约，各种可能性都变得顺理成章，"在这种探索中，人无法设置任何审美界限（甚至无视道德规范），任由千变万化的想象力自由驰骋，在此，关键在于这种体验在其渴望中没有任何边界"[①]。这种扩张一方面表现为三度叠置原则的强化，形成所谓高叠和弦、复合和弦，另一方面则否定三度叠置原则，采用更为灵活的和弦结构方式。

1. 三度叠置的扩张：众所周知，启蒙时期形成的调性和声，和弦的构成遵循三度叠置原则，最常用的和弦结构是三和弦、七和弦、九和弦，这是一种典型的有限性结构。而20世纪的三度叠置和弦则不一定受这种有限性的规约，而继续扩张，形成某种膨胀的所谓高叠和弦。十一和弦在浪漫派和声中即有应用，但常常是因为旋律因素造成的，很少独立使用。而属十三和弦在浪漫主义晚期常常省略五音、十一音，形成根音、三音、七音及十三音的省略和弦结构，因而这种高叠和弦尚不能称之为真正意义上的高叠和弦。20世纪高叠和弦真正走向了高叠，体现在它经常采用完整的十一、十三和弦，而十三和弦是三度叠置原则的极限，继续叠置就会回到和弦根音，这种极度的扩张手法充分反映了20世纪和弦结构对有限性的拒绝。

谱例5：斯特拉文斯基：《彼得鲁什卡》[②]




高叠和弦带来了和弦结构中不协和性及紧张度的进一步增强，从以上属十一和弦

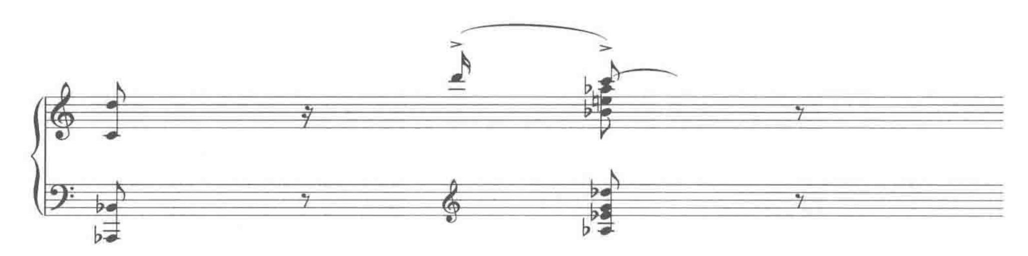
① 丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾·前言》，严蓓雯译，生活·读书·新知三联书店1989年版，第12页。

② 谱例引自桑桐《和声学教程》，上海音乐出版社2001年版，第444页。

中可以看到，其中包含着三全音、大二度、小七度、小二度众多的不协和音程，使得和弦音响呈现出密集的高度不协和性，与传统调性和声中的属七和弦相比，属七和弦已经算是较为协和的了。

以下为一个完整的十三和弦。

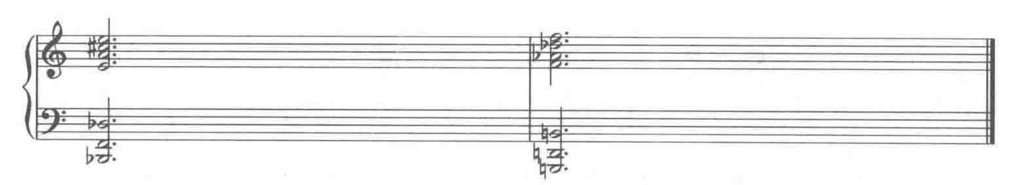
谱例 6：席曼诺夫斯基（Karol Szymanowski，1882—1937）《水妖之岛》（Op. 29 No. 1），第 1 小节



这个和弦如果将 E 等音为ᵇF，便形成ᵇA、C、ᵇE、G、ᵇB、ᵇD、ᵇF（E）共七个音组成的完整的十三和弦。

复合和弦在古典主义时代即已得到应用，但性质与 20 世纪的复合和弦不同。古典主义时期的复合和弦主要建立在功能的复合层次上。比如主、属持续音或主与属的五度持续音程上的和弦即可视为复合和弦。但这种复合和弦乃是以大小调为基础的，是一种功能性的复合。再如属九和弦，如将和弦的排列加以分离，即可形成Ⅴ级与Ⅱ级两个不同功能的和弦复合，但这里复合和弦仍被同一调性所控制。而 20 世纪，持续音上仍然可以构成复合和弦，但因为调性观念的改变，主、属概念被消解，复合和弦已经超越了功能复合的意义。除此之外，20 世纪复合和弦更多情况下是由两个根音关系相距甚远的和弦做纵向垂直的排列而形成的，如果说古典调性和声中复合和弦有着清晰的边界的话，那么 20 世纪的这种没有功能关系的和弦的叠置则抹去了边界，呈现某种无边界的混茫。

谱例 7：米约（Darius Milhaud，1892—1974）：《黑暗》[①]
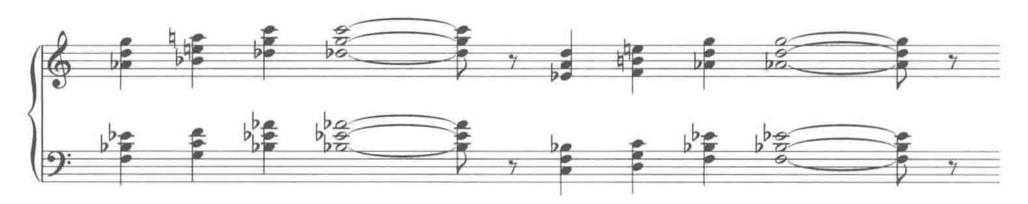


第一小节为下方 bb 小三和弦与上方 A 大三和弦的复合，和弦根音相距小二度，第二小节为下方 G 大三和弦与上方ᵇD 大三和弦的复合，根音相距增四度，形成极为新异的复合和弦音响。

① 谱例引自桑桐《和声学教程》，上海音乐出版社 2001 年版，第 485 页。

2. 非三度叠置的扩张：三度叠置带来的和弦结构毕竟是有限度的，持续下去，三度叠置的原则面临掏空自身的风险。因此20世纪西方和声的扩张把触角伸向三度原则之外，寻求更为激进的和弦结构，那就是非三度叠置的和弦音响。冲破了三度叠置的禁锢，和弦结构真正进入了一个具有无限增长可能性的空间，以此对抗传统调性和声的有限性。本人曾在《特里斯坦与伊索尔德前奏曲和声与德彪西印象主义和声的哲学一美学阐释》一文中专门讨论了德彪西作品中非三度叠置和弦的运用，其四、五度甚至二度叠置的和弦成了常规和弦，某种意义上，德彪西可称为非三度叠置和弦的先驱，在其非三度叠置和弦中，四、五度叠置及二度（七度）叠置往往以纯四五度、大二度（小七度）形式为主。德彪西之后，这种非三度叠置的和弦结构又获得了新的发展，除以上四、五、二度叠置的和弦结构外，增四度、小二度（大七度）也参与了和弦的叠置。
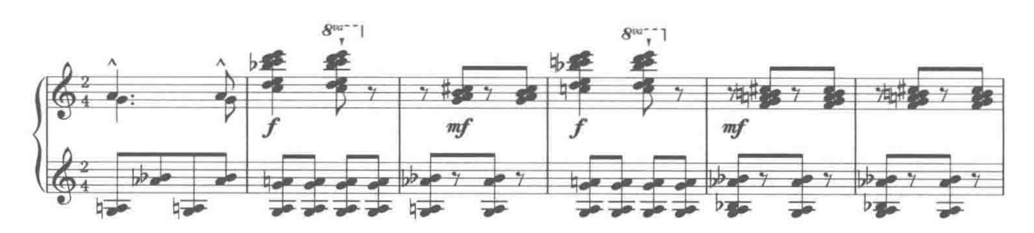
谱例8：萨蒂（Erik Satie，1866—1925）《星之子》[①]



萨蒂的这首作品，和弦结构以四度叠置而成，每个和弦都有一个增四度音程。纯四、纯五度叠置尽管会产生七度等不协和音响，但由于协和音程的间距较大，不协和性在一定程度上被冲淡，尚不会产生那种密集的不协和音响，而且其中毕竟包含两个纯音程，因而纯四、五度叠置的和弦可以产生出松散、透明的色彩感。但增四度、减五度的音程则给这种松散、透明的色彩感平添了更多的不协和性。

二度叠置的和弦既没有三度叠置和弦的融合、丰满，也没有四、五度叠置和弦的松散、透明，特别是小二度叠置的和弦音响具有极强的尖锐、挤压感，容易给人强烈的噪声印象。这种叠置方式，常常被理论家称为“音串和弦”、“音块和弦”，等等。

谱例9：巴托克《钢琴奏鸣曲》第三乐章第83—88小节

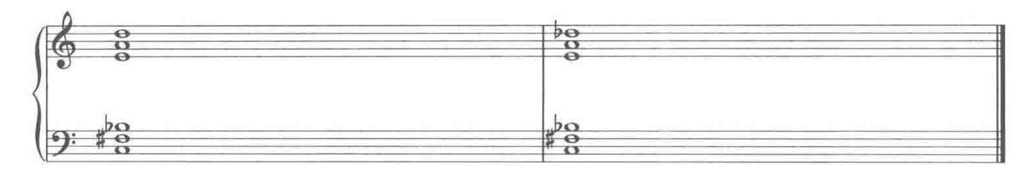



除以上三度叠置、非三度叠置的和弦形式之外，20世纪还出现了体现作曲家强烈个性的性格和弦，比如斯克里亚宾的所谓“神秘和弦”，和弦按增四、减四、增四、

① 谱例引自桑桐《和声学教程》，上海音乐出版社2001年版，第461页。

纯四、纯四（或减四度）的关系叠置形成。当然，这个“神秘和弦”内部有一个固定的和弦基本元素，后面将会谈到。

谱例 10：



## 四、 从关系确证到自我确证

如果说启蒙现代性表现了希望凭借人的理性对世界进行全面规划的理想的话，那么古典主义的调性和声则是启蒙现代性的理性规划在西方音乐中的具体体现：所谓功能和声事实上是基于分类思维，将和声编织成一个条分缕析的关系网，在这个网络中，形成 T—S—D—T 的功能模式，各个和弦彼此关联、各司其职，明确各自的位置和角色，从而构筑起一整套严密的理性秩序。特别重要的是，在调性和声中，调性的确立更是建立在属与主的关系模式中，凭借属这个有力的帮手对主的支持，调性的中心地位被确证。而 20 世纪大小调的调性和声在很多作曲家那里被解体了，特别是主与属作为调性和声的两大支柱被拆解了，在一定程度上，这一现象恰恰正是 20 世纪审美现代性对启蒙现代性（启蒙理性）的强力对抗。

主与属的二元对立关系被打破，进一步，整个和声的功能性关系系统被消解，使得调性中心的确证不再依赖于启蒙时期功能网络中的理性关系模式，而转变为自我确证模式。正如周宪所言：“倘若我们把启蒙的现代性界定为对人为统一规范的建立的话，那么，审美的现代性无疑是以其特有的片段和零散化的方式反抗着前者的暴力。”① 这种自我确证不是来自于一种必然性的内聚力量，而是来自于调性中心不断地自我复制、自我持存，从而获得一种调性中心的印象，或者调性中心的自我占位，即占据某一重要特别是稳定的结构部位，从而在一定程度上获得调性中心感。从调性中心自身的结构形态看，也大大突破了调性和声的协和三和弦范围，表现为单音、音程、协和和弦、不协和和弦等多种形态的调性中心结构，由此仅从调性中心的结构形态看来，已难以区分和声的调式特征。缺少了帮手的调性中心的自我确证必然显得势单力薄，然而通过以上方式形成的调性中心毕竟使得音乐具有一定的中心感，而不至于陷入完全的茫然之中。
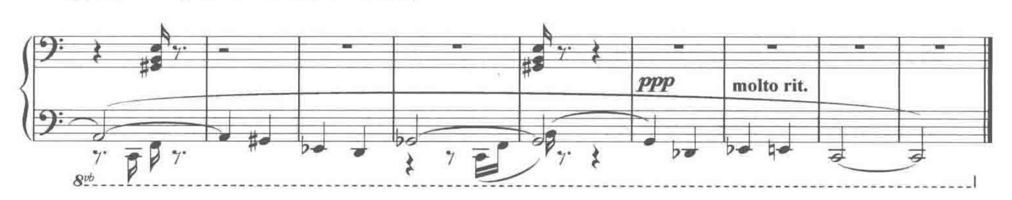
20 世纪确证调性中心的多元化格局被称之为“泛调性”现象。所谓“泛调性”，比较准确的解释来自于理论家威廉·德拉伯金（William Drabkin），他明确指出“泛调

① 周宪：《审美现代性批判》，商务印书馆 2005 年版，第 152 页。

性的特色在于浮动的调中心，并认为这是一种不用传统方法明确、暗示调中心，而仅仅依据于音程、旋律线、和声等因素中所蕴含的调关系所建立起的广义的调中心感"①。20 世纪这种泛调性的手法几乎五花八门，难以尽数归属，桑桐教授将 20 世纪的新调性总结为"旋律性调性"、"和声性调性"及"持续音调性"三类。

旋律性调性即调性的确立来自于旋律因素，其调性中心的获得依赖于重要结构部位特别是乐曲结束处，以及旋律中某个音较高的出现频率。这种调性中心的确立并非来自于某种确定性力量，而仅仅取决于某种概率，是或然的，不确定的。

谱例 11：普罗柯菲耶夫《讽刺》②




低音旋律以 E→C 的大三度下行结束于较为稳定的长音 C 上，大三度下行相对于非自然音的进行而言，已具有一定的稳定性，而且 C 音的时值较长，使其具有较为稳定的调中心感。同时，该曲 C 在整个段落中出现得较为频繁，在乐曲一开始即为附加六度音的 C 大三和弦，且在乐曲中常常以持续音的方式出现，综合考虑，这个结束音 C 可视为旋律性的调性中心音。

和声性调性的确立同样依赖于其出现的结构部位、出现频率、和弦自身的结构形态等综合因素。一般来讲，乐曲开始与结束处属于最重要的结构部位，这两个部位的和弦也最容易取得调性中心和弦的意义。同时和弦出现的频率越频繁，也越容易取得调性中心的意义。另外，若和弦为三度叠置的协和和弦或和弦中含有五度音程，对其获得调性中心也越有利。与启蒙时期古典调性和声追求调性中心的绝对性相比，20 世纪和声中调性中心的确立方式是相对的，形成对启蒙现代性的对抗。

在斯克里亚宾的音乐中，更是将一个建立在省略五音的类似属七和弦的大三、小七和弦作为基本结构，在此基础上，附加变化的五音及九音，形成一个极为特殊的九和弦结构，这个和弦具有主和弦意义。并以这个类似于省略五音的大三、小七和弦作为统一调性的中心力量。而在这个特殊的九和弦之内，和弦的根音即为调性中心。这与传统的调性和声的确立方法已相距甚远，调性中心的确立来自这个特殊的九和弦的自我确证，也就是说不再寻求其他和弦对它的功能性支持，决定其为主和弦的条件在于它所处的结构部位及出现频次。当它处于全曲的结束处的时候，它就被视为整个乐曲的中心和弦，当它处于乐曲段落内部，且常常在乐句终止处频繁出现，它就被视为这一段落的中心和

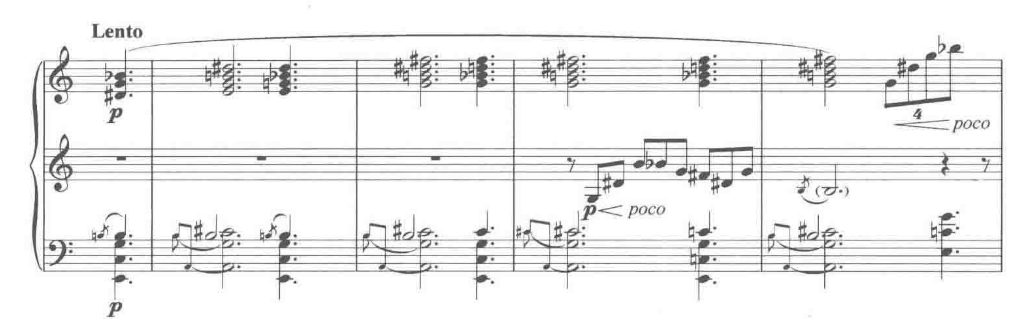
---

① 汪成用：《近现代和声思维发展概论》，《音乐艺术》（增刊）1982 年第 1 期。

② 谱例引自桑桐《和声学教程》，上海音乐出版社 2001 年版，第 528 页。

弦。由于斯克里亚宾的这个特殊的九和弦中，和弦根音与三度音的大三度关系，因此当他以这种方式结束全曲时，有人将其分析为非传统意义上的大调性①。这样的调性中心在追求完满结局的启蒙时期古典调性和声体系中是不可想象的，因为 20 世纪的和声已不再追求中心的整一与完满，这是一种非确定性的调性中心观念。
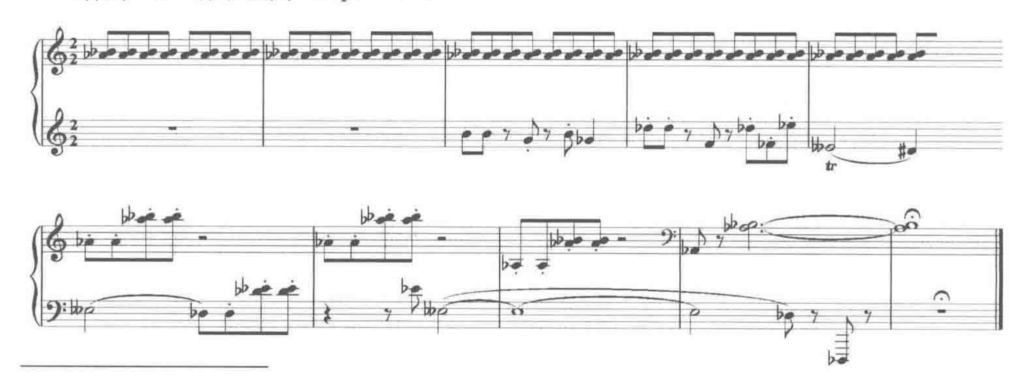
谱例 12：斯克里亚宾《第八钢琴奏鸣曲》（Op. 66 No. 8），第 1—4 小节




上述谱例中，低音谱表明确地显示出斯克里亚宾式的典型的神秘和弦的基本结构形式——大三、小七和弦。

我们知道巴托克经常采用调式综合的手法写作旋律，因此他的作品中调性的确立常常以旋律的走向与终结作为确立调性中心的手段。然而这并不是教会调式中确立调性中心手段的简单回归，巴托克尽管以调式为基础，但通过调式的综合，他的作品中的调式音列已经大大复杂化了，因此其调性中心同样并不稳固，具有暧昧的性格。再如以主要和弦的根音作为确立调性的手段，这种方法同样不如调性和声体系中的调性中心来得明确，比如在对巴托克的《钢琴组曲》（Op. 14）第四段的调性中心进行分析时，汪成用根据不同的原则分析出了两种调性。

谱例 13：钢琴组曲（Op. 14）②：



① 汪成用在《近现代和声思维发展概论》提到斯克里亚宾的调性观念时说："由于他的主和弦的根音与三度音是固定的大三度，因此斯克里亚宾后期的奏鸣曲可全部分析为大调性（并非传统的大调式）。"汪成用：《近现代和声思维发展概论》，《音乐艺术》（增刊）1982 年第 1 期，第 60 页。

② 汪成用：《近现代和声思维发展概论》，《音乐艺术》（增刊）1982 年第 1 期，第 60 页。

第一种方式是将$^{b}$B确立为调性中心，根据在于其最后的低音为$^{b}$B音，且有大三度音的支持，第二种可能是将D音确立为调性中心，其根据为在终止和弦中，最好的音程为D—A的纯五度，而纯五度的低音最容易展现为调性感，并且乐曲的开始也是D音，因而将D音确立为调性中心也有一定的合理性。以上各种确定调性中心的手段，明显不同于古典调性和声，与古典调性和声通过严密的逻辑运演明确调性中心相比，上述这种调性中心的自我确证显然是非逻辑的、零散的和片段的，其调性中心的地位并不稳固，甚至是暧昧和含混的，甚至有可能在同一首乐曲里分析出不同调性的可能性，它表明这样调性中心已不再具有古典调性和声通过关系模式确证的调性中心所具有的统摄性的权威地位以及秩序原则下的精确性，放在审美现代性的视野下，恰如周宪所言："如果说启蒙的现代性把意义的确定性作为目标的话，那么审美的现代性则是对意义不确定性与含混多义的张扬。"① 在20世纪的音乐家们看来，理性主义已经成为了过时的玩意儿。而充满含混、歧义甚至不可界定。这种含混、歧义正如周宪在谈及启蒙现代性与现代艺术之间的区别时所说："如果说前者体现了理性（逻各斯）的力量，代表了那种理性化的统一的秩序和总体性追求的话，那么后者却正好表征了非理性、混乱、零散化和多元宽容的反动。"②

## 五、 从功能性主流到非功能性主流

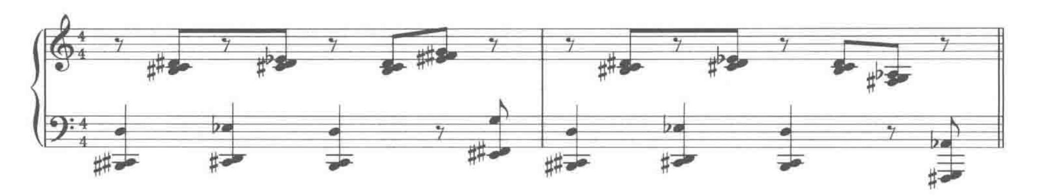
与调性观念的改变相一致，20世纪西方音乐在和声进行上也出现了很多新的特征。启蒙时期完善起来的古典调性和声被称之为功能和声，所谓功能性，意味着理性、逻辑、规则和秩序，而20世纪西方和声则走向了以非功能为主的多元格局，所谓非功能性则构成理性、规则和秩序的他者，这是20世纪审美现代性在和声上的体现。其中最重要的就是不再以调性和声的四、五度的功能进行为主体，获得了更为多样化的、非功能性的自由进行。这不能不说也是对古典调性和声中严格的和声进行律令的一种反抗。

20世纪西方和声中非功能性的进行，包括平行进行，二、三、增四度根音或低音进行以及其他自由的和声进行。平行进行在德彪西的和声中已成为一个重要的特点，但其中的平行进行大多限于三和弦、大三小七度和弦及大三大九度和弦的平行进行，但20世纪随着和弦结构的愈益复杂化及不协和音响的进一步开掘，平行进行获得了进一步的深化。

① 周宪：《审美现代性批判》，商务印书馆2005年版，第152页。

② 同②，第147页。
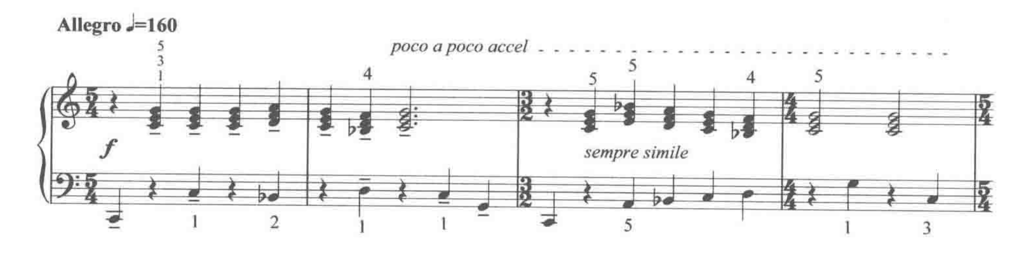
谱例 14：巴托克《木头王子》①



这里以小二度（还包括小九度）的音串形成极为尖锐的平行进行，已远非德彪西作品中平行进行中那种飘忽、朦胧的色彩性平行进行了。

浪漫主义时期，通过大小调调式交替，二度、三度乃至增四度的和声进行已在一定意义上，脱离了古典调性和声中对四、五度功能性进行的依赖，而获得了相对独立的意义，但这种独立意义往往局限于乐曲内部的局部区域，由于浪漫主义和声整体上仍处于属→主的功能关系的统治中，因此浪漫主义和声的二、三度进行的独立意义是有限的，整体上仍未脱离属→主的功能性进行。20 世纪西方和声，因为大部分情况下摆脱了功能性和声进行的束缚，使得二度、三度、增四度进行真正被解放了，获得了真正意义上的独立。
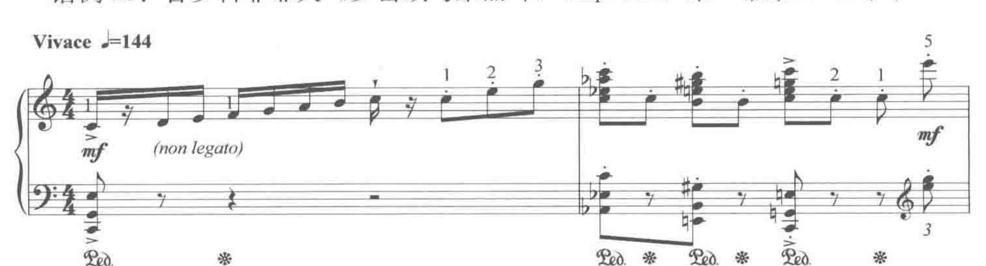
谱例 15：《〈小宇宙〉初级钢琴教程》第 120 首，巴托克《五度音和弦》第 1—4 小节




d 小三和弦和ᵇB 大三和弦分别围绕着 C 大三和弦作二度和声进行，在一定程度上支持了 C 大三和弦，稳固了 C 大三和弦的中心地位。但这种支持却不是通过四、五度进行得以实现，而是依赖于 d 小三和弦和 D 大三和弦对 C 大三和弦的环绕，就此二度进行获得了完全独立的意义。

① 谱例引自桑桐《和声学教程》，上海音乐出版社 2001 年版，第 502 页。

谱例 16：普罗科菲耶夫《罗密欧与朱丽叶》(Op. 64)，第一幕第 1—2 小节




五个和弦分别是 C 大三和弦、♭A 大三和弦、E 大三和弦、C 大三和弦、e 小三和弦，形成典型的、具有独立意义的大三度关系的循环（♭A 可等音为♯G，与 E 形成大三度关系)。

调性和声中的四、五度进行，本质上是一种向心进行，也就是说这种进行对调性中心进行强力的支撑，而上述各种平行进行乃至于二、三度进行则使得和声进行不再展现强力的向心运动而更为自由的离散性运动。

除以上各种和声进行外，还有所谓“数理性和声进行”①，包括倒影性和声进行，即某一和弦作为中轴，严格按照由此轴上获得的各和弦的倒影安排和弦进行；以及所谓逆行性和声进行，即将一组和声进行逆行的重复，形成和弦之间横向的进行；序列型和声进行，在十二音序列音乐中最为显著，即在一个音列中首先确定了各和弦形态之后，随后的和弦进行便严格依据移位、逆行、倒影、逆行倒影等序列方式加以组织。这种数理性进行已不是来自于和声之间自然的内聚力，而是一种数字的编码方式。

20 世纪和声，更多的情形是各种复杂根音关系和弦的混用，使得这一时期和声进行获得了极大的自由，以至于有时甚至似无规律可循，作曲家都在努力探究四、五度功能关系之外的各种非功能进行的新秩序。

以上从启蒙现代性与审美现代性的内在矛盾和冲突出发，探讨了 20 世纪西方和声的审美现代性特征，这是一种动力学的现代性分析方式，从这种动力学的分析方式出发，更能彰显从古典调性和声到 20 世纪和声所表现出的内在曲变的因由，更能彰显 20 世纪西方和声的内在文化根基。关于 20 世纪西方和声的审美现代性特征，尚有进一步探讨的可能，我将就此另辟专文论述。

**作者简介**：何宽钊（1969— ），博士，中央音乐学院音乐学系副教授。研究方向：音乐美学。

原载《音乐与表演》2013 年第 4 期

① 此概念见汪成用《近现代和声思维发展概论》，《音乐艺术》（增刊）1982 年第 1 期。

贺志凌

# 辽宁省博物馆藏九霄环佩琴的乐器工艺学初探

## 引 言

“乐器工艺学”是一门非常稚嫩的学科，以至于这一词在各类辞典中都尚为鲜见。相（近）似内容笔者寡闻于《音乐学概论》（王耀华、乔建中主编）的第二十章“音乐工艺学”和《20世纪中国音乐史论研究文献综录——20世纪新兴学科卷》（王耀华主编）“音乐技术学”部分。《音乐学概论》中的相关表述为“乐器工艺学是研究、总结利用材料的自然属性，以建构集中产生声音能量的乐器的工艺化过程和工艺形态的规律，及其所蕴含的人文特色和科技因素的一门应用性学科”，它“包括乐器制作工艺学、音乐建筑工艺学和电子音乐工艺学”①；《20世纪中国音乐史论研究文献综录——20世纪新兴学科卷》（上）中的相关表述为“音乐技术学是研究音乐中能产生声音的物质设备的设计制造、维修保养和所用材料的科学，其中包括生产工艺过程、作业程序与方法以及制造物质设备所用的机械工具和使用方法等，是音乐与乐器声学、材料学、生产工艺学和物理学的交缘学科”②。“研究方向包括乐器发声的制作原理、乐器生产工艺、乐器材料、乐器结构、乐器生产标准化研究、乐器生产机械化研究、电子计算机技术在乐器领域的运用，等等。”③ 其论文部分又具体分为“乐器改良、乐器制造、乐器修理和保养、乐器与音响、电子音乐和其他”④ 六个专题。

上升到学科层面，从字面理解它由“乐器学”和“工艺学”两部分构成：“乐器

① 王耀华、乔建中主编：《音乐学概论》，高等教育出版社2005年版，该部分撰稿人为赵广运，第444页。

② 王耀华主编：《20世纪中国音乐史论研究文献综录——20世纪新兴学科卷》（上），人民音乐出版社2008年版，第63页。

③ 同②，第66页。

④ 王耀华主编：《20世纪中国音乐史论研究文献综录——20世纪新兴学科卷》（下），人民音乐出版社2008年版，第336页。

学——研究乐器的起源、发展、演变、流传、派生及其结构、特性、制造工艺和材料等，广泛涉及考古学、史学、文化人类学、音乐学、分类学、声学、力学（物理、固体、流体、结构）、电子学、工艺学、材料学等学科。"①《新格鲁夫音乐和音乐家词典》的 Musicology 词条也明确地提到了要研究乐器的 history（历史）、social function（社会功能）、design（设计）、construction（制造）、performance（性能）等要素。② 溯其源，古代没有"工艺"一词，如按"工艺技术"理解，《庄子·渔父》有"国家昏乱，工技不巧，贡职不美……诸侯之忧也"；《管子·七臣之主》有"工技利于无用，而欲工地之毛，仓库满实，不可得也"。也作"工伎"，《论衡·讥日》："工伎之书，起宅盖屋必择日。"③ 在现代，"工艺"指"原材料或半成品加工成产品的工作、方法、技术等"④。"工艺学"是"根据技术上先进，经济上合理的原则，研究各种原材料、半成品、成品的加工方法和过程的一门学科"⑤。其涵盖内容非常广，各种工程学科都有自己的工艺学。⑥

从学科内涵和发展历程理解"乐器工艺学"又不是"乐器学"和"工艺学"的简单叠加，其与"音乐学"的族属关系毋庸置疑。纵观历史上和当今的音乐学学科分类体系：古希腊的昆提利安体系、德国的阿德勒体系、德国的里曼体系都未有"乐器工艺"的相关设计。直至 19 世纪后半叶 F. 克吕桑德强调"音乐研究应具有与自然科学、人文科学同样水平的准确性与严密性"，伴随着"西方近代音乐学"的发展，莫泽尔体系（分为哲学的音乐学、自然科学的音乐学、民俗学的音乐学、精神科学的音乐学）和德雷格体系（分为音乐史、体系的音乐学、音乐民族学与民俗学、音乐社会学、应用音乐学）都明确规划了"音乐工艺学"。莫泽尔将"音乐工艺学"设计在"自然科学的音乐学"中，德雷格将"音乐工艺学"设计在"应用音乐学"部分。但这种设计未被常态化，此后德国的维奥拉体系和斯洛伐克的艾尔舍体系都未沿用这种划分思路。⑦

我国音乐学家对该学科的关注也经历了一个发展的过程，俞人豪《音乐学概论》

---

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社 1992 年版，第 835 页。

② The study of musical instruments in terms of their history and social function, design, construction and relation to performance. The New Grove Dictionary of Music and Musicians edited by Stanley Sadie ⒀ Mūwashshah to ory 1980, p. 784.

③ 《古代汉语词典》，商务印书馆 1998 年版，第 468 页。

④ 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编：《现代汉语词典》（第五版），商务印书馆 2005 年版，第 470 页。

⑤ 上海辞书出版社辞海编辑委员会编：《辞海》（上），上海辞书出版社 1979 年版，第 1153 页。

⑥ 工艺学有很多分类和次级学科，如热处理工艺学、教育工艺学、管理工艺学、金属工艺学、食品工艺学、烹调工艺学、制药工艺学、精细化工工艺学、石油化工工艺学、炼焦工艺学、机器制鞋工艺学、机械制造工艺学、模具制造工艺学、服装工艺学、车工工艺学、合成纤维生产工艺学等。

⑦ 王耀华、乔建中主编：《音乐学概论》，高等教育出版社 2005 年版，第 6—14 页。
《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，中国大百科全书出版社 1992 年版，第 817—818 页。

(1997年版)、何乾三《音乐百科辞典》(1998年版)都未将“乐器工艺学”纳入学术视野。后来虽有部分文章、工具书从乐器分类角度有所触及，但大多不甚体系化[①]。直至2005年王耀华、乔建中《音乐学概论》对音乐学学科体系提出两种设计，“十二分法”和“三分法”。“十二分法”体系的“应用音乐学”之“音乐工艺学”明确提到了“乐器制作工艺学”；“三分法”体系的“与自然科学相关的”“音乐工艺学”中也罗列了“乐器制作工艺学”。这是我国音乐学学科发展的进步，同时也对“乐器制作工艺学”的理论构架、研究方法、学科特点提出了更高的要求和期冀。

基于此，本文力求针对“辽宁省博物馆藏九霄环佩琴”的现状和相关材料，作音乐工艺学之乐器（制作）工艺学范畴的尝试，力求在解析其形制结构、风格特点的基础上探究其被加工时的工艺方法、工艺过程、相关技术、共性规律、个案特点及承载的人文特色等。但因笔者专业背景所限，本文“工艺”浓度尚淡，以期抛砖引玉，引起学界对“乐器工艺学”的更多关注和愈发深入的思考。

## 一、 辽宁省博物馆藏九霄环佩琴

辽宁省博物馆始建于1949年，“是新中国建立的第一座博物馆”。馆藏文物105000余件，共分为17个门类，以辽宁地区考古出土文物和历史艺术类文物为主体。其中馆藏古琴两张，“九霄环佩”琴“以其时代早、保存完整而受到珍视”。

“此百衲琴名为‘九霄环佩’，伏羲式，桐木制，栗壳色漆，琴面经重髹呈朱膘色，鹿角灰胎。其断纹，面上为小蛇腹间牛毛纹，底为蛇腹间冰裂纹。蚌徽。琴背轸池下方刻篆书‘九霄环佩’四字，其下方刻三寸许方印，印文篆书‘夏氏泰符子孙永宝’八字。圆形龙池的下方刻一方印，印文篆书‘清和’二字。腹内作长方块状之百衲纹，未见有款字痕迹，紫檀岳尾。其所装轸足皆以红木镟成，轸两端平齐，上下通圆一致，中腰略细，穿绒之孔通贯其中。足圆面作上敛下移（应为侈，本文作者注）之喇叭状，足跟做四方形尽纳于琴底足池之中。在琴项右侧窄面上刻隶书‘响泉韵磬’四字及‘乾隆御赏’两行款字并刻‘几暇临池’印。从琴的形制、铭文、风格特点、髹漆工艺等诸方面考证，为中唐时期的制品。”[②] 以上文字摘自《辽宁省博物馆》，但部分内容需作进一步解释和更正。

### （一）名考和时辩

辽博藏九霄环佩琴底板的琴首方刻有篆书琴名“九霄环佩”四字，所以其琴名毫

---

① （不完全统计）文章：刘莎：《乐器学研究的相关学科》，《天籁》2002年第3期。工具书：《中国音乐年鉴》，2007年前的综述还未把“乐器学”纳入，仅在1990年（《近年乐器改革综述》）、1993年（《乐器改革与研究综述》1990—1992）偶尔有对乐器改革的关注，至2008年（《乐器学研究综述》）在乐器学“分类法”、“研究相关学科”中触及了“材料学”、“工艺学”等内容。

② 以上资料均来自《辽宁省博物馆》，长征出版社2008年版，第245页。

无异议。“九霄”表示天空的最高处，比喻极高或极远的地方。亦指仙人居所。“环佩”为古人所系的佩玉。后多指女子所佩的玉饰。因女性佩玉多为环形，故称为“环佩”。据传“九霄环佩”琴为一类雷氏琴的名称。唐时，有一雷姓家族世称“蜀中九雷”，雷绍、雷霄、雷震、雷威、雷俨、雷文、雷珏、雷会、雷迅，历时120多年以斫琴闻名于世。笔者认为，凡号“九霄环佩”者，其声必定是苍古缥缈、清越雄远，闻其音有如入仙境之感。概括来讲，古琴的命名有的从琴音特点入手，有的直抒尚美之胸臆，所寓意境充满了诗情画意。其中，玉、泉、月、雷、冰雪、梅兰松竹、流水飞瀑等是较为常用的题材。以《中国古琴珍萃》所收109张古琴为例，以玉命名的除九霄环佩4（数字为张数，不标者均为1，下同）外，还有金风吹玉佩、玉韵、醉玉、玉箫、朗玉、玉玲珑；以雷命名的有风雷、奔雷、春雷2、轻雷、壑雷；以泉命名的有寒泉漱石、玉泉、林泉嘉器、云泉、飞泉；以月命名的有鹤鸣秋月、啸月、月明沧海、海月清辉；以冰雪命名的有石涧敲冰、玉壶冰2、雪江涛、雪涛、霜鸿、砚雪；以梅兰松竹命名的有松石间意2、蕙兰、万壑松风2、梅花落、万壑松、松风清节、淇竹流风、竹寒沙碧；以流水飞瀑命名的有悬崖飞瀑、高山流水、飞瀑走珠、落花流水、惊涛、一池波；以声音命名的有虎啸、秋啸、正吟、老龙吟、龙吟2、枯木龙吟、秋声3、凤鸣、鸣凤、凤凰来鸣、清籁、秋籁、瑯然、大圣遗音、太古遗音；以志趣命名的有大雅、铁客、忘忧、真趣、寒香、独幽、藏花笑。还有一部分以纪年、以琴主、以特殊方式命名的，也有无名琴4。此外，在明秦王朱诚泳《小鸣稿》卷三《女仙图》诗中有“天风飒飒吹霓裳，九霄环佩声琅琅”的内容；明黄佐《泰泉集》卷八《中秋白莲沼上见月》诗中有“万里江山看桂阙，九霄环佩听嫦娥”的诗句。可见“九霄环佩”是古代文人非常喜闻乐见的咏怀对象。所以，从命名方式和遗存数量上看“九霄环佩”之受欢迎程度、之典型意义不言而喻。

关于断代。琴颈右侧窄面上刻的隶书“响泉韵磬”，下题“乾隆御赏”，及“几暇临池”的印章明确将制琴年代指向清。附专用琴匣的匣盖表面琴颈处又有隶书题识，上方横刻“宋制”，下刻“九霄环佩”，再下刻“大清乾隆辛酉年装”及篆书“永宝用之”小印。这些印记又带有浓重的宋制清藏的意味。然而，故宫博物院博物馆员郑珉中先生鉴定其匣并非“清乾隆年间宫中造办处的产物”，为仿造。甚至找到了作伪的出处，民国时北京琉璃厂古玩店蕉叶山房主人“张莲舫父子按照松石间意的御制琴匣仿制而成”。而琴本身是中唐制品（详见郑珉中《辽宁省博物馆藏“九霄环佩”琴考辨》）。郑文还断定这是一张“假百衲”，其底、面板都是用整木制成，“不过做了些刻纹或拼接了部分碎木于显露之处而已”。那么何为百衲琴?《琴史》载：“（李勉）其造琴，新旧桐材扣之合律者，裁而胶缀之，号百钠琴。”《云烟过眼录》载：“李公路所藏雷威百钠琴。”“衲”原指经多次缝补的僧衣，“百衲”意指多种材料拼构的东西，“衲本”、“衲碑”、“衲评”即取此意。所以“众材皆小，缀葺而成”的才是百衲琴，“局部拼接桐木纳音的琴”是“假百衲”。另有学者认为拼贴数量和位置的不同是百衲

琴的区别所在，因此分为“李勉式百衲、包镶拼贴式百衲、琴腹镶嵌式百衲、刻纹填漆式百衲等”①。这样划分，辽博藏九霄环佩又是一张典型意义的“琴腹镶嵌式百衲”了。不管作何称谓，“百衲”这种古斫方法仅见于唐、宋。唐斫百衲辽博藏“九霄环佩”是孤例，宋斫百衲也仅吉林省博物馆藏“松风清节”一张②，足见其珍贵。所以，就命名、断代和制琴特点而言，辽博藏九霄环佩琴称得上是一张典型的唐代琴器。

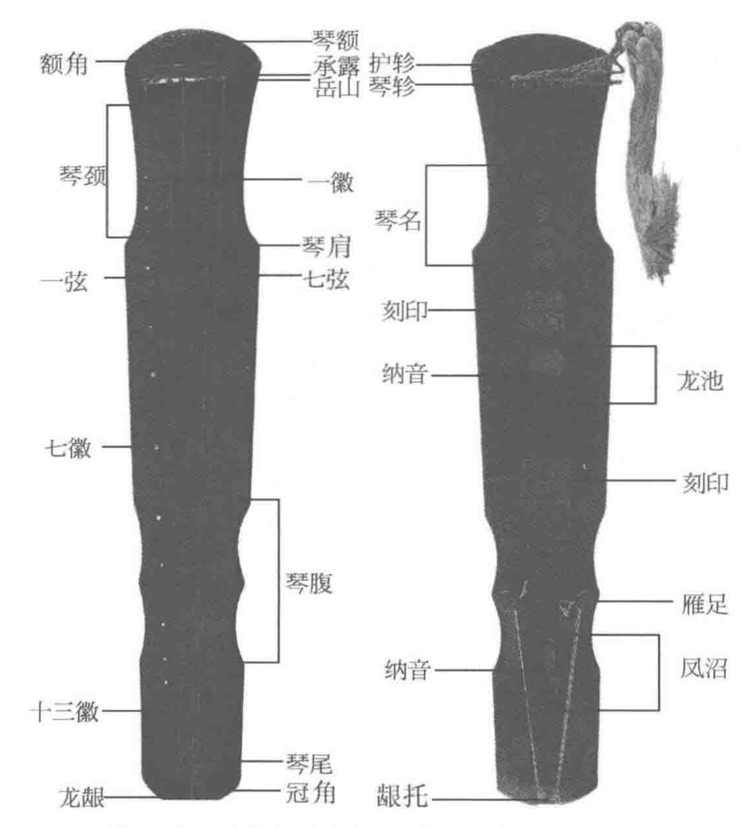



**图 1　辽宁省博物馆藏九霄环佩琴及各部名称示意图**

### （二）形制和规格

现存最早记载古琴形制式样的文献是宋《琴苑要录》但不甚翔实，后田芝翁《太古遗音》明确载有 38 种琴式，明初袁均哲悉数收入《太音大全集》③，至明的《琴书大全》、《文会堂琴谱》增至 40 余种，至清的《五知斋琴谱》、《德音堂琴谱》已增补到 50

① 李村：《百衲琴初探》，《交响》2011 年第 1 期，第 23 页。

② 郑珉中：《百衲琴考》，《故宫博物院院刊》1991 年第 2 期，第 28 页。

③ 傅暮蓉：《琴史存留悬疑问题考证》，《中国音乐》2011 年第 3 期，第 63—70 页。

余种。据明蒋克谦《琴书大全》转引唐宋人的看法“认为自古以来琴的样式有十八种，符合‘雅度’者不过‘伏羲、大舜、夫子、靈關（灵关）、靈和（灵和）’五种。其余都是‘意新状奇，终乖古制’的新奇样式”①。目前还存见的琴式有（仅以《中国古琴珍萃》为例，其他著述命名有不同）：伏羲式、仲尼式、连珠式、神农式、师旷式、落霞式、凤势式、焦叶式、灵机式、响泉式、列子式、伶官式、亚额式、鹤鸣秋月式等。区别主要体现在琴额、琴肩、琴腹和琴尾的不同造型特点，其肩、额、腹、尾之名初按《太古遗音》“伏羲见凤集于桐，乃象其形”所取。不同琴式造型对古琴音色影响不大，更多体现的是斫琴者对美的感悟和阐释，或曲或直或急或缓间传递出张扬、含蓄、雄健、柔美、沉稳、飘逸、质朴、灵睿等不同的视觉感受和文化信息。

辽博藏九霄环佩琴为伏羲式。伏羲式相传由中华民族的人文始祖伏羲发明。《世本》载：“伏羲氏削桐为琴，面圆法天，底平法地，龙池八寸通八风，凤池四寸象四时，五弦象五行，长七尺二寸。”“历代琴式图像，皆冠伏羲式于篇首。”② 足见该琴式之重要。综观《中国古琴珍萃》中的五张伏羲式古琴：北京故宫博物院藏九霄环佩、旅顺博物馆藏春雷琴、中国历史博物馆藏九霄环佩琴、辽宁省博物馆藏九霄环佩、音乐研究所藏轻雷琴，概括其造型特点为：琴额圆润、宽阔，有额角；长颈、锐肩，肩向腹微敛；琴腹为双弧形（仅限唐代九霄环佩）。

辽博藏九霄环佩琴通长 122 厘米，隐间 112 厘米，肩宽 21.5 厘米，尾宽 15.6 厘米，厚 4.4 厘米（《中国古琴珍萃》版）。另一数据通长 122.7 厘米，肩宽 21.1 厘米（《辽宁省博物馆》版）。因测量方法的不同，不同著述对其尺寸表述略有不同，考虑到系统性本文采用《中国古琴珍萃》版数据。

**表 1 《中国古琴珍萃》唐琴尺寸对比表** （单位：厘米）

| 琴名 | 琴式 | 琴长 | 隐间 | 肩宽 | 尾宽 | 厚 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 辽博藏“九霄环佩” | 伏羲式 | 122 | 112 | 21.5 | 15.6 | 4.4 |
| 北京故宫藏“九霄环佩” | 伏羲式 | 124.5 | 113 | 20.5 | 15.5 | 5.6 |
| 旅顺博物馆藏“春雷” | 伏羲式 | 128.6 | 未标 | 21.3 | 14 | 底厚 1.1 |
| 历博藏“九霄环佩” | 伏羲式 | 123.5 | 115.5 | 23 | 15 | 5.6 |
| 北京故宫藏“大圣遗音” | 灵机式 | 122 | 113 | 20.1 | 13.4 | 5 |
| 湖南博物馆藏“独幽” | 灵机式 | 120.5 | 111.7 | 20 | 14 | 4.4 |
| 高仲钧藏“老龙吟” | 响泉式 | 121.3 | 110.2 | 21 | 14.5 | 4.1 |
| 广州博物馆藏“天蠁” | 响泉式 | 126.7 | 116.5 | 19 | 13.4 | 5.2 |
| 北京故宫藏“玉玲珑” | 凤势式 | 122 | 116 | 19.3 | 13.2 | 5.2 |

① 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会：《中国古琴珍萃》，紫禁城出版社 1998 年版，第 13 页。
② 郑珉中：《漫谈〈中国古琴珍萃〉中的唐琴》（上），《收藏家》2001 年第 5 期，第 36 页。

续表

| 琴名 | 琴式 | 琴长 | 隐间 | 肩宽 | 尾宽 | 厚 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 北京故宫藏“飞泉” | 连珠式 | 121.7 | 110.6 | 19.5 | 14.1 | 4.5 |
| 音研所藏“枯木龙吟” | 连珠式 | 121.6 | 111.2 | 19 | 13.7 | 5.9 |
| 山东博物馆藏“宝袭” | 师旷式 | 122.2 | 114.5 | 25 | 16.5 | 3.2 |
| 中央音乐学院藏“太古遗音” | 师旷式 | 122 | 112.6 | 22.5 | 15.4 | 3.3 |

（注：《中国古琴珍萃》：高仲钧藏老龙吟琴，是“据有关专家鉴定”为唐；广州博物馆藏天蠁琴，是“相传是唐代”；北京故宫藏玉玲珑琴、北京故宫藏飞泉琴、中央音乐学院藏太古遗音琴，都是“有的学者（专家）定为唐”，其他选琴均有明确“唐代”断代认定。）

古琴面板、底板除有“天圆地方”的寓意外，其尺寸规格也是有象征意义的。桓谭《新论》称古琴“上观法于天，下取法于地。近取诸身，远取诸物。……以通神明之德，合天地之和焉”。具体象征：额宽腹窄，象征尊卑之别；琴长三尺六寸六分，象征一年366天；肩宽六寸，象征六合；腹宽四寸，象征一年四季；厚两寸，象征阴阳两仪；七弦代表七星（另一说代表五行后文王、武王各加一根）；十三徽象征十二个月和一个闰月；岳山，象征崇山峻岭可以兴云起雨；龙池，象征龙潜于池迹虽隐而声自出，龙池八寸，象征八面来风；凤沼，象征凤凰来仪沐浴自如，凤沼四寸，象征四气应和；所奏泛音轻清属天，散声重浊属地，按音均和属人。[①] 毫不夸张地讲，在“士无故不撤琴瑟”的古代社会，一张琴就是一个人，一张琴就寓意整个世界。以唐尺1小尺≈24.65厘米；唐尺1大尺≈30.3厘米[②]换算，附会后的唐琴琴长应为（均四舍五入后保留小数点后两位）90.22厘米抑或110.90厘米；肩宽应为14.79厘米抑或18.18厘米；厚度应为4.93厘米抑或6.06厘米。对比可知，辽博藏九霄环佩琴实际尺寸与换算结果无一相符。再以《中国古琴珍萃》中的唐琴作为参照进行对比，通过核查发现“唐琴”、“鉴定为唐琴”、“传是唐琴”共13张（详见表1）。带有唐代年款的3张：音研所藏轻雷琴，有“大唐开元”款；成功亮藏秋籁琴，有“大唐开元”款；姚公白藏梅花落琴，有“大唐武德元年”款，但均未被定为唐，所以未纳入对比。《漫谈〈中国古琴珍萃〉中的唐琴》认为历博藏九霄环佩琴、广州博物馆藏天蠁琴均非唐琴[③]，故酌情对比。统计可知这些琴的琴长区间是120.5—128.6厘米；隐间区间是110.2—116.5厘米（若不计天蠁琴为110.2—116厘米）；肩宽区间是19—25厘米；尾宽区间是13.2—16.5厘米；厚度区间

① 刘承华：《古琴神秘性探源》，《中国音乐》2003年第4期，第19—22页。
成红雨：《古琴与象征》，《天津音乐学院学报》1998年第2期，第12—15页。

② 隋郁：《〈琴苑要录〉斫琴文献探赜》，硕士学位论文，中国音乐学院，2010年，第3—6页。

③ 郑珉中：《漫谈〈中国古琴珍萃〉中的唐琴》（上、中、下）中认定的11张唐琴：北京故宫藏“九霄环佩”、旅顺博物馆藏“春雷”、辽博藏“九霄环佩”、北京故宫藏“大圣遗音”、湖南博物馆藏“独幽”、高仲钧藏“老龙吟”、北京故宫藏“玉玲珑”、山东省博物馆藏“宝袭”、中央音乐学院藏“太古遗音”、汪孟舒藏“枯木龙吟”、北京故宫藏“飞泉”。

是3.2—5.9厘米，历博藏九霄环佩琴各项数据均不影响统计结果。可见，辽博藏九霄环佩各部尺寸均位于区间中。当然，古琴的各部尺寸还要与琴式对应来考量，但以上数字至少说明了唐琴的制作规范是有一成之规的，但这个“规”不是附会寓意，也不是简单尺寸上的推导，而是琴体发声的自然规律，即声音。所以，就琴式形制、各部规格尺寸而言，辽博藏九霄环佩琴也称得上是一张标准的唐代琴器。

## 二、 古琴的乐器工艺过程和方法

因无法对辽博藏九霄环佩做诸如CT平扫等高科技方法的测绘，所以无法对其内部构造、用材、局部厚度做直观测绘并层化其工艺过程。前文已论证，辽博藏九霄环佩琴在名考、断代、形制、规格等方面都称得上是典型的唐代琴器，而我国的古琴斫制工艺至唐代已经形成了一套完备、成熟的工艺方法，且目前没有证据显示辽博藏九霄环佩琴是采用非常规工艺斫制而成。故，本文通过该琴现状和相关文献间接还原辽博藏九霄环佩的工艺过程和方法，并对后文乐器工艺学分析作必要铺垫。

### （一）斫制工艺

东晋著名画家顾恺之的《斫琴图》真实、具体地再现了斫制工艺的流程和步骤，画中14人，或刨板，或制弦，或测音，或试琴，还有制好的底板放置一边，旁有督者、侍者若干，可见古代斫琴决不等同于其他器物制作，而斫制之人颇具文人气质，也为古琴斫制抹上了浓重的文化色彩。从《斫琴图》可知古琴的斫制大致分为选材制板、挖槽腹、制弦、测音、合琴等步骤。历史上亦有很多著述对斫琴工艺进行归纳、总结，如唐李勉《琴记》、北宋石汝砺《碧落子斫琴法》、《僧居月斫琴法》、南宋田紫芝《太古遗音》和《琴苑要录》等①。



**图2 顾恺之《斫琴图》**

关于选材，现代乐器用材“要求结构均匀、细致、无任何疵病缺陷；纹理直、弹性模量大，共鸣性好、不含树脂，胀缩性小；材色浅，花纹美光；易胶接、油漆和着色”②。古琴的适用树种相对广泛“面板：梧桐、泡桐、杉木、红松、云杉、冷杉、红

---

① 李明忠：《斫琴随笔》，《乐器》2000年第6期，第28页。

② 赵仁杰、喻云水主编：《木质材料学》，中国林业出版社2003年版，第150页。

杉、铁刀木（黑心木）及其他适用树种。背板：泡桐、梧桐、香椿、臭椿、银杏、苦木、檫木、花梨木、金丝楠、黄菠萝、核桃楸及其他适用树种”①。而古代斫琴之木材要求比今要严格得多，《碧落子斫琴法》载“夫琴之为器，通神明之德，合天地之和，故非凡木之所能成也，是以必记泽阳之孤桐”。“选材良，用意深，五百年，有正音”，可见选材是非常重要的。通常面桐（阳）底梓（阴），即所谓“阴阳材”的琴居多，也不乏面底皆桐者，即“纯阳琴”。《梦溪笔谈·乐律一·琴材》强调“（琴虽用桐）然需多年木性都尽，声始发越”。《太古遗音》也概括了选材标准“梧桐之材，心虚理疏，举则轻，击则松，折则脆，抚则滑，轻、松、脆、滑，谓之四善”。但是“雷威斫琴不必皆桐，遇大风雪中独往峨眉酣饮，着蓑笠入深松中，听其声连绵悠扬者伐之，斫以为琴，妙过于桐”（《琅嬛记》）。可见，其一切选材之“严格”都是为声音服务的。现代制琴家也进行了类似的尝试，用“白松”、“新椴木”（虫蛀）、“沉香木”等非常规琴材，“音色竟然超乎寻常的好”、“不同凡响”②。可见，无论古代还是当下，选材的最高标准都是声音。

板分面板、底板。两板合，其间谓槽腹（各部结构名称详见图1）。所以制板和挖槽腹，是相辅相成的。“凡面厚底薄，木浊泛清，大弦顽钝小弦焦咽；面底俱厚，木泛俱实，韵短声焦；面薄底厚，木虚泛清，利于小弦不利大弦；面底皆薄，木泛俱虚，其声疾出音韵飘扬。”可见面、底板的薄厚，槽腹空间的大小，其评判标准依然是声音。“是以古琴之音，或如雷震，或如水激，或如敲金戛玉，或如撞钟击磬，或含和温润或高明敦厚，皆容手之槽所致也。”（《碧落子斫琴法》）直观判断，“槽容手而不虚”（《琴苑要录》）。其空间过大或过小都不利于声音的生发，“面厚肚窄，其声低而窒塞；面薄肚宽，其声高而虚鸣”（《碧落子斫琴法》）。除槽腹空间、形状外，其内部天柱、地柱的位置、处理，纳音的工艺、方法也是声音好坏的关键。“虚宜添之，实宜修半”是《碧落子斫琴法》总结的琴音和天、地柱间的关系，即“如果琴音空虚，必须加大天地两柱的截面；如果琴音过实，就要减小天地两柱的截面”，“天地柱的长宽或直径，一般在1.5至2厘米上下”，“不过也有不到1厘米的实例存在”，③ 辽博藏九霄环佩琴的天、地柱是否满足这样一个区间的范围还有待进一步考量。

关于制弦。古之琴弦通常分为三种：“太古”（细）、“中清”（中）、“加重”（粗）。这三种琴弦的选择是根据抚琴者的个人喜好来定的。“通常琴音略闷而不透用太古，音色略空用加重，音色中庸平和之琴则用中清之弦。”制弦的工序有：“选丝、拼头、打捻度、煮弦、曬（晒）弦、取弦、加缠。”④ 拼头是将不同粗细、不同根数的生蚕丝

---

① 中华人民共和国林业行业标准《民族乐器锯材第1部分：古琴用材》，2011.6.10国家林业局发布，第1页。

② 王鹏主编：《习琴精要》，人民音乐出版社2010年版，第118页。

③ 《中国古琴珍萃》，紫禁城出版社1998年版，第11页。

④ 朱慧鹏：《斫琴法式》，知识产权出版社2012年版，第128、129页。

纵向汇成一股。打捻度是把拼头成的各股按照一定数量再汇成一股。所需琴弦越粗，拼头就越多，打捻度时的丝弦芯子直径就越大。整个过程都需在保水状态下进行。搓弦是打捻度的最后一道重要工序，是将已纵向成股的丝弦搓成麻花状，这需要极高的熟练度，否则就会出现粗细不均、弦纹混乱的结果，之前的一切工作都功亏一篑。煮弦、晒弦是把生丝物化的过程，“按 1∶8 的比例将黄鱼胶或骨胶加入锅中，再加入凉清水，清水的量以能没丝线为准。用武火将水煮沸后，把串起的丝弦入锅煮半小时，煮弦时要不断地搅拌，这样上胶会更均匀。”① 目的是使琴弦更加坚固、更有韧性。煮后清水浸泡，再避光、绷直晾晒。后“将白芨和天门冬按 2∶1 的比例加水熬制成黏稠状后冷却，用棉布蘸上熬制的汁均匀涂在需加缠的丝弦芯子上”②，再把“批子”（按前述工序加工至晾晒完成的丝弦）均匀地缠绕在丝弦芯子上，就是“加缠”。至此，整个制弦告一段落。

测音即测听琴音，这是髹漆前必要的程序，目的是感知琴声的特点，进而确定髹漆的薄厚及层数。通常声音明丽者可髹得厚些，声音浑厚者则宜髹得薄些。这样不仅能弥补古琴选材的先天不足，更能挖掘其优势而打造出最完美的声效。在古代是合琴后再进行髹漆及其他工序，而现代可先髹漆后模拟合琴再不断修整。合琴的标准是“面底相当，虚实相称，弦木相和”，避光阴干，切不能操之过急，还要注意温度、湿度、风力、风速等多种因素，以确保胶液的干燥、琴体黏合的牢固。古代用胶多为鱼鳔胶、牛皮胶和生漆的混合胶等，现在多用鹿角灰和生漆调和液。③

### （二）髹漆工艺

唐代的漆艺已达到了空前的工艺和水平，出现了雕漆、堆漆和镶嵌的技法④。但这些都没有应用在古琴髹制上，说明古琴髹漆的目的不是美观，价值取向尚停留在漆器审美“对实用的彻底扬弃”⑤ 之前。琴上的髹漆分为漆胎和光漆两种。漆胎即木胚上施以的灰胎，光漆即表层不同颜色的漆，两者都需经多次的打磨、髹涂。髹漆工艺的优劣对左手按弦取音及音色的好坏至关重要。

《髹饰录》载：“灰有角、骨、蛤、石、砖及坯屑、磁屑、碳末之等。”古琴漆胎的主要材质有鹿角灰、八宝灰、瓦灰。鹿角灰是鹿角粉末与大漆的混合物，坚固、耐潮且有利声音传导；八宝灰是珍珠、翡翠、玛瑙、玉石、金、银等各色宝石磨成的粉末与大漆调和之物，熠熠生辉但价格昂贵；瓦灰是瓦片粉末与大漆调和而成，价廉、声音通透但是不能留存长久。“漆胎的厚薄及其所选用的原料，关系着琴面承受压力

---

① 朱慧鹏：《斫琴法式》，知识产权出版社 2012 年版，第 148 页。

② 同①，第 159 页。

③ 黄河：《中国古琴鉴赏》，湖南美术出版社 2011 年版，第 45—46 页。

④ 朱小禾、何艳主编：《漆器工艺》，重庆大学出版社 2009 年版，第 5 页。

⑤ 乔十光主编：《漆艺》，中国美术学院出版社 2000 年版，第 2 页。

的程度和耐磨擦的问题，对于琴音的清润坚脆，也有着不可忽视的影响”，“还关系着一张琴能否经久不坏、流传千载”[①]。在漆胎和木胎之间还有“葛布”，使“土下轴连，为之不陷”。据说宋后都改为“纸地”，即漆胎和木胎之间以纸覆之，而这也成为断纹作伪的一种方式。

古琴的表漆有黑漆、紫漆、褐漆、黄漆和朱漆几种。唐琴的漆色较为集中，《古琴辨伪琐谈》统计“盛唐琴有 3 张，中唐琴 8 张，晚唐琴 5 张，共计 16 张。其中朱漆的 3 张，黑漆的 4 张，其余都是栗壳色漆”。这种素髹一色的漆器技法在古代称之为“阴”，虽不附着其他的工艺方法却对髹漆技艺有较高的要求。“黑髹，一名乌漆，一名玄漆，即黑漆也，正黑光泽为佳。揩光要黑玉，退光要乌木。”就是说亮光要“黑滑莹亮，做出黑玉般的效果”、亚光要“古朴敦厚，做出乌木般的效果”[②]，栗壳色深浅各别，是由于调和颜料时比例不同所致，所以一琴一色。即使后世补髹也不坚守先前，甚至有意追求那种前后迥然的效果。如辽博和故宫藏九霄环佩琴原是紫栗壳色、栗壳色漆后补加朱漆。栗壳色在古代称作“褐髹，有紫褐、黑褐、茶褐、荔枝色之等”，它是由两种及以上色料配制而成的。朱漆应都是后世补髹的。

《古琴辨伪琐谈》一文总结了唐琴的 4 个髹漆工艺特点：1. 灰胎都是鹿角灰；2. 表漆两种，一种三层（黑色、栗壳色、黑色），一种两层（酱色、黑色）；3. 灰胎下是布地（盛唐布密、中唐较疏、宋明为纸地）；4. 断纹自然，裂口整齐利落有剑锋（“唐琴的断纹计有小蛇腹、大蛇腹、细纹、波纹、冰纹及在大蛇腹之间现细小的牛毛断纹等”）[③]。对比之，辽博藏九霄环佩琴完全符合唐琴之髹漆工艺特点。说明从髹漆工艺层面而言，该琴亦具有典型意义。

## 三、 辽宁省博物馆藏九霄环佩琴的乐器工艺学分析

以笔者掌握的资料来看，名“九霄环佩”者共计 5 张，除辽博藏一张外，北京故宫博物院、中国历史博物馆、沈兴顺、何作如各藏一张。本文针对辽宁省博物馆藏九霄环佩琴（以下简称“辽博琴”）的乐器工艺学分析及乐器工艺特点的提炼，将在 5 张九霄环佩琴（详见图 3、表 2）的相似性和相异性间展开。

---

① 郑珉中：《论唐琴的特点及其真伪问题》，《故宫博物院院刊》1985 年第 3 期，第 159 页。

② （明）黄成著，（明）杨明注、长北校勘译注解说：《髹漆录图说》，山东画报出版社 2007 年版，第 83 页。

③ 郑珉中：《古琴辨伪琐谈》，《故宫博物院院刊》1994 年第 4 期，第 10 页。

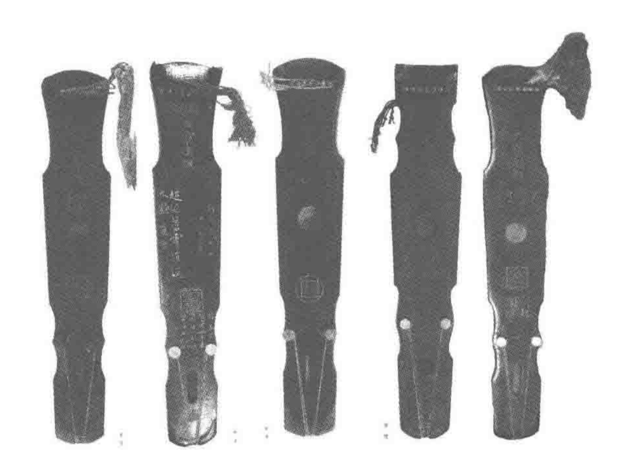


**图3 五张九霄环佩琴背面图（左至右：辽博琴、故宫琴、历博琴、沈兴顺琴、何作如琴）**

（一）其他九霄环佩琴

北京故宫博物院藏“九霄环佩”琴（以下简称“故宫琴”），伏羲式，盛唐制品。是九霄环佩中曝光率最高者，以至于很多人误以为“九霄环佩”即专指此琴。琴规格尺寸、漆色、断纹、材质等见表1①。纳音隆起上贴一条桐木薄片，中间有纵向下凹长沟。琴背池上的篆书“九霄环佩”和池下“包含”方印为同时旧刻。龙池右侧的行书“泠然希太古，诗梦斋珍藏”（字）、“诗梦斋印”（方）和左侧行书“超迹苍霄，逍遥太极。庭坚”（字）；龙池、雁足间的楷书“霭霭春风细，琅琅环佩音。垂帘新燕语，沧海老龙吟。苏轼记”（字）及凤沼上方的小椭圆印“三唐琴榭”（不清）和下方的“楚园藏琴”（方）均系后刻。腹内左侧有楷书款“开元癸丑三年斫”，亦为历史上剖腹所作伪刻。蚌徽、红木轸、白玉足。护轸为紫檀，据清代广陵派琴家徐祺《五知斋琴谱》所述，当为清康熙年间所装，造型确与琴首整体风格不符。

历史博物馆藏“九霄环佩”琴（以下简称“历博琴”），伏羲式，中唐制品（有不同意见）。琴规格尺寸、漆色、断纹、材质等见表1。纳音微隆，上无圆沟。腹内有墨书，但字迹已模糊不清。底板龙池上方有阴刻篆书琴名。龙池右侧有行书“雷氏斫之肇自开元冯氏宝之不知几传我非知音（第一行）而理可言心主于内手应乎弦故声和可以仰马意”（第二行），龙池左侧有行书“杀形之捕蝉岂特此哉大则歌南风小兮治单父（第一行）举不出于斯焉。嘉泰元年四月辛丑平园老叟周必大书（第二行）”。池沼间有外圆内方的篆书“中和之气”印。雁足和轸均为红色玛瑙质，蚌徽。目前发现拍卖

① 不同著述中尺寸表述不同，作者虽更倾向于《故宫古琴图典》，但因考虑到测量标准统一等问题，表1中所列数字均采自《中国古琴珍萃》，《故宫古琴图典》所示尺寸列于表后。

古琴“清风”琴铭文与其极其相似，其原因另待考究。

沈兴顺藏“九霄环佩”琴（以下简称“沈琴”），为中唐制品（有不同意见）。琴规格尺寸、漆色、断纹、材质等见表1。《中国古琴珍萃》将其归为“凤势式或霹雳式”，《五知斋琴谱》对霹雳式的溯源是“魏杨英作凤势，于两肩腰间，为飞尖势，广二寸。有霹雳声”。但有专家对此归类有不同异议。细辨《中国古琴珍萃》中的6张凤势式古琴（北京故宫博物院藏玉玲珑琴、俞伯荪藏铁客琴、上海博物院藏春雷琴、樊伯炎藏松石间意琴、山东省博物馆藏无名琴、沈兴顺藏九霄环佩琴），六者在项腹处确实有着一定的差别，尤其是腹部内收弧的造型和弧度。其形制归属的争议给九霄环佩中唯一一张非伏羲式之来由蒙上了一层神秘的雾霭。底板上“九霄环佩”琴名为行书题，这也与另4张琴的篆书题名有区别。池沼间有“世賨（宝）”方印。金徽、玉轸。纳音右侧有“仁和惠达斫”款字。

何作如藏“九霄环佩”琴（以下简称“何琴”，原为吴金祥旧藏），伏羲式，中唐制品。琴身栗壳色漆补朱漆，鹿角灰胎。琴身通体以小蛇腹断纹为主，偶间小牛毛断纹。“龙池内有唐宫琴格式之寸许大字‘至德丙申’隶书腹款。”至德丙申为唐肃宗元年（756），是中唐之始。琴名“九霄环佩”为阴刻篆书，琴名下有八字铭文“汾阳后裔郭京家藏”。龙池、凤沼间有两枚方刻，一为“清和”篆印，一为“东坡苏轼珍赏”篆文印，内填金漆。据不完全统计，有“至德丙申”款的琴有北京故宫藏“大圣遗音”和王世襄拍卖之“大圣遗音”（锡宝臣旧藏）；有“清和”篆方的琴有辽博藏“九霄环佩”、中央音乐学院藏“太古遗音”、美国弗利尔美术馆藏“枯木龙吟”。其间的关系有待另文探究。蚌徽，轸、足为白玉质，岳山焦尾为紫檀。

**表2　五张九霄环佩对比表**

| 藏地 | 时间 | 琴名字体 | 琴式 | 琴材 | 尺寸 cm | 断纹 | 池沼形状 | 漆色 | 款字 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 故宫 | 盛唐 | 篆书 | 伏羲 | 面桐底杉 | L124.5/Y113/JW20.5/WW15.5/H6.5 | 小蛇腹间细密牛毛 | 池沼均为扁长圆形 | 原紫栗壳色漆后补朱漆 | 纳音左“开元奎丑三年斫”（伪） |
| 辽博 | 中唐 | 篆书 | 伏羲 | 桐木 | L122/Y112/JW21.5/WW15.6 /H4.4 | 蛇腹间梅花（牛毛）（冰裂） | 池圆形沼扁长圆形 | 原栗壳色漆后加朱漆 | 未见款字 |
| 历博 | 中唐 | 篆书 | 伏羲 | 桐木 | L123.5/Y115.5/JW23/WW15/H5.6 | 蛇腹 | 池圆形沼扁长圆形 | 栗壳色漆 | 腹内墨书不清 |
| 沈兴顺 | 中唐 | 行书 | 凤势霹雳 | 面桐木 | L121/Y110.9/JW22.3/WW15，2/H6.3 | 面蛇腹兼冰纹、梅花；底蛇腹兼牛毛 | 池沼均为圆形 | 褐漆 | 纳音右“仁和惠达斫” |
| 何作如 | 中唐 | 篆书 | 伏羲 | 杉木 | L120.5/Y112.5 | 小蛇腹间小牛毛 | 池圆形沼扁长圆形 | 褐红漆补朱漆 | “至德丙申” |

（注：L为琴长/Y为隐间/JW为肩宽/WW为尾宽/H为厚度　数据采自《中国古琴珍萃》，个别数据与他著不同，如《故宫古琴图典》载故宫藏琴“L124/Y114.2/JW21.2/WW15.4/H5.8”。）

### （二）各部质材

《诗·鄘风·定之方中》有云："树之榛栗，椅桐梓漆，爰伐琴瑟。"前文已述，这种"桐梓"制琴的规矩也不是一成不变的，但辽博藏九霄环佩琴严格地遵循了选材的传统。桐木制，蚌徽，紫檀岳尾。红木轸的形状为两端平齐的椭圆形，红木雁足的形状为喇叭形，嵌入足池的足根为方形，这些都具有典型意义。五张九霄环佩，除沈琴金徽玉轸外，其他都为蚌徽玉轸（玛瑙），不知这是否彰显出了"九霄环佩"恪守传统之根本。辽博九霄环佩琴的漆胎是鹿角灰，标准的唐琴材质。表漆是栗壳色后有朱漆补髹，亦属唐琴之大流。其实，这5张九霄环佩的漆色无论作何不同形容，"紫栗壳色漆"也好"褐漆"、"褐红漆"也罢，如前文所述都为古之"褐髹"，从这点上看"九霄环佩"的髹漆工艺也是较为一致的。

### （三）琴身比例

从前文尺寸数据判断，辽博琴属"中庸"之流。然不同琴式，一语蔽之恐有疏漏，在此以琴徽——这一有效弦长的节点，作为参照物将琴面板、底板作为一个有机整体衡量其相应比例。比较5张琴的比例关系：俯视古琴正面，横向最醒目处莫过于琴肩，这五张九霄环佩的肩都位于3、4徽间，而且项肩曲线相对圆润。其中，辽博琴、故宫琴、历博琴、何琴都偏向于3徽，而沈琴偏向4徽。这完全符合前人总结的唐琴"垂肩而阔"三徽始的特点。古琴琴名大多位于底面琴首的位置（部分古琴如龚一藏正吟琴、樊伯炎藏松石间意琴等琴名均位于龙池凤沼间），只是上下略有差异。辽博琴、沈琴、何琴起于1徽，止于4徽；故宫琴、历博琴未及1徽起，止于3、4徽间。各琴龙池、凤沼的形状和所处位置也有不同。辽博琴、历博琴、沈琴、何琴的龙池均为圆形，横跨于6徽位置。故宫琴龙池为长扁圆形，起于4、5徽之间止于7徽。辽博琴、故宫琴、历博琴、何琴的凤沼均为长扁圆形，尾端止于13徽，起于10、11徽间。沈琴凤沼为圆形横跨于10徽位置。各琴雁足基本在9、10徽位置，也是上下略有不同。辽琴雁足只是稍偏向10徽，故宫琴、历博琴、何琴的雁足几乎接近10徽，沈琴的雁足更靠近9徽。雁足通常为琴腹的中间点，这样的位置使琴腹、琴尾占总琴长三分之一左右，无"小尾"之象，肩、腹过渡自然无"束腰"之感，比例十分协调。此外，琴面的"弧度"和"平度"也较为一致，没有"肩圆尾平"或"不低头"的现象。棱角处虽有加工做圆的痕迹，但是过渡平和、曲线流畅，琴额、肩、尾长短宽窄比例适度，漆面折光规则。视觉效果一如数据对比体现的中庸、沉稳、肃穆。

### （四）断纹特点

断纹是漆器木质（其他漆器还有竹质等）因年代久远受温度、湿度等影响胀缩，而在漆面生发的自然纹裂。有说200年以上，有说500年才能形成。《髹饰录》载：

"髹器历年愈久而断纹愈生，是出于人工而成于天工者也。古琴有梅花断，有则宝之；有蛇腹断次之；有牛毛断又次之。他器多牛毛断，又有冰裂断、龟纹断、乱丝断、荷叶断、縠纹（比喻水的波纹，笔者注）断。凡揩光牢固者多疏断，稀漆脆虚者多细断，且易浮起，不足珍贵焉。"①辽博琴面板漆色丰润、断纹自然，底板有多处补髹朱漆痕迹，断纹仍清晰可辨，目测灰胎不厚，未见葛布裸露现象。琴颈处，尤其是"响泉韵磬"、"乾隆御赏"铭文位置补髹甚厚，几乎将断纹遮蔽。琴底板的蛇腹纹非常明显，与另 4 张九霄环佩相同，这是唐琴断纹最常见的一种。其间还有梅花断和牛毛、冰裂断，更说明其珍贵。史上利用断纹作伪的例子层出不穷，用不同木材、不同方法验证古书中的人为断纹操作（赵希鹄《洞天清录》："伪作者用信州薄连纸光漆一层，于上加灰，纸断则有纹。或于冬日以猛火烘极热，用雪罨激烈之。或用小刀刻画于其上，然决无剑锋，亦易辨。"）是笔者非常感兴趣的延展课题之一。

（五）槽腹结构

古琴声音的好坏，除了看其结构比例是否合理、髹漆工艺是否精湛外，其槽腹结构是关键。古琴内部除前文提及的天柱、地柱外，大多数古琴龙池、凤沼对应的面板内侧会有一个凸起的结构，称为"纳音"。"其声出于两池之间。其背微隆，若薤叶然。声欲出而溢，徘徊不去，乃有余韵，其精妙如此。"这是唐人贴纳音的缘由和初衷，与现代音箱的内部结构有异曲同工之妙。"这样做的目的，显然是为了避免音箱的共鸣迅速散去，真正起到纳音的效果。"②在唐的不同时段、不同斫者的纳音处理方法有所不同，如故宫藏九霄环佩的纳音上有一个长的圆沟，有学者认为这是盛唐雷氏琴的标志性特点。也有观点认为"琴在盛唐以前早已存在"，"而且唐代造琴名家并非只有雷氏一家"③，因而对其流派界定有怀疑。笔者认为，龙池凤沼处纳音都有圆沟、仅凤沼处纳音有圆沟（通常龙池为圆形）和纳音均无圆沟可以成为风格、时段认定的一个参考因素。辽博九霄环佩虽有纳音但中间无沟槽，与"盛唐标准器"是有决然区别的，倒与有"至德丙申"款的中唐（北京故宫藏）"大圣遗音"制法相同，仅"纳音隆起"而没有"最不传之妙"。这样看来，其与"盛唐雷琴"关系相对远些，与"中唐"琴关系相对近些，但是否确切断年到"至德丙申"尚需斟酌。

（六）铭刻腹款

大多数琴底板除了有琴名外，其收藏者都会留下诗、字、印刻。这是其历经千百年的印证，也会给琴增添更多的人文色彩和收藏价值。辽博藏九霄环佩琴底板的"清和"

---

① 王世襄：《髹漆录》，中国人民大学出版社 2004 年版，第 169 页。

② 郑珉中：《唐琴——九霄环佩》，《故宫博物院院刊》1982 年第 4 期，第 73 页。

③ 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会：《中国古琴珍萃》，紫禁城出版社 1998 年版，第 13 页。

印与何作如所藏九霄环佩琴上所刻印相同。何作如琴上也有“至德丙申”款，但仍不敢就此贸然断定辽博九霄环佩的制琴年代。因为以目前的论据判断它们间的关系可能是同时、可能是同源、也可能仅仅是后仿，尚需另待他证。辽博九霄环佩的底板相对简单，除琴名和两方外再无其他字文（除沈琴外，另几张九霄环佩均有铭文）。其传承经历真如呈现的如此简单，还是另有隐情，还是恪守宫斫官藏，还是底板历经大规模修复、改动甚至更换？给人无限遐想。腹款有内款、外款之分，又有刻款、书款（朱书、墨书）之别，因是断代的主要依据之一，所以也常成为作伪的对象。有学者提出唐代宫琴与野断可在腹款上辨识：一种仅写制作年代，另一种除有制作年代还有作者姓氏和制作地点。“前者是‘宫款’，写的仅仅是一个年款；而后者则是‘私家款’。”辽博藏琴看不到腹款，这能否“也是划分宫琴与野断的主要依据”[①] 给以后的研究留下了空间。

## 结　语

辽宁省博物馆藏九霄环佩琴作为我国目前仅见的“16 张唐琴”（《古琴辨伪琐谈》观点）之一、5 张九霄环佩之一是弥足珍贵的。它在斫制工艺、髹漆工艺、漆色、尺寸规格、断纹特点等方面与另几张九霄环佩琴和部分唐琴有着高度的相似性，体现了唐代制琴规范的成熟和唐琴的审美共识。但是在铭刻、腹款等方面还存在着一定的差别。其宫斫野断、传世路径、声学性能等问题亟待释惑，也给以后进一步研究提供了方向。古琴的结构、规格“貌似”不符合现代乐器的声学规律，没有足够大的谐振系统、不能满足现代社会的声效需要，但是这与历时的音乐生活需求是相一致的，这是审美追求的时代差异和文化迥别。古琴的文化内涵博大厚重，其诸多工艺特点都指向“娱己”性能。所以，古琴的乐器工艺学研究还不能仅以表象为主体，而应放置在大的文化背景中去分析。一篇九霄环佩琴的“乐器工艺学”研究尚且涉及如此多的工艺学、非工艺学；乐器学、非乐器学；音乐学、非音乐学领域的知识，足见“乐器工艺学”知识体系之庞杂、研究范畴之广袤。今以一篇工艺“清淡”的抛砖之作，祈引起学界同仁对该领域的关注和青睐。

**作者附言：**本文为沈阳音乐学院院级课题，编号：2010KYB039。并受辽宁省高等学校优秀人才支持计划支持，编号：WJQ2011055。

**作者简介：**贺志凌（1977—　），博士，副教授。研究方向：音乐考古、中国古代音乐史研究领域。

原载《音乐与表演》2013 年第 2 期

① 郑珉中：《论唐琴的特点及其真伪问题》，《故宫博物院院刊》1985 年第 3 期，第 165 页。

胡　斌

# "新史学"视角下的《操缦琐记》研究
## ——兼及对近现代琴史书写的思考

### 一、《操缦琐记》与"新史学"视角

《操缦琐记》① 是张子谦先生所撰的琴学日记，原为 10 册，文化大革命期间遗失一册，今仅余 9 册，约 17 万字。该文以个人视角对与其有关的各类古琴活动进行了详细的文字记录，1938 年 8 月 21 日至 1963 年 8 月 6 日期间"凡会琴、抚琴、习琴、访琴诸端，事无大小，咸笔之于册"，并涉及琴人、琴社、雅集、演出、录音、琴曲、藏琴、古琴改良、社会活动等方方面面。由于张子谦是近现代上海古琴界的核心人物，其《操缦琐记》也是目前唯一一部以历时视角较为完整地记述近现代上海古琴发展变迁过程的文献，因此，对该文献的研究将有助于厘清上海及中国古琴在该时段的表现方式及发展脉络，丰富当代琴学的研究内容，同时为古琴遗产保护问题研究提供个案参考。此外，在"新史学"的视角下对《操缦琐记》进行观察、解读，不但能够为琴学研究提供有价值的理论参照，并且可以在"史观"层面引发对中国近现代琴史书写及重写音乐史等问题的反思。

纵观国内已有近现代琴史相关成果，不难发现存在如下问题：1. 各类中国音乐史专业教材中，琴史的内容多见于古代音乐史部分，而近现代音乐史部分基本没有相关内容；2. 现有为数不多的对中国近现代琴史的梳理多为大事记、编年等形式，本体论方法为主，认识论方法鲜见；3. 近现代琴史史料的类型、性质，以及史料的使用方面缺乏立场化、多元化分析；4. 传统琴学到现代琴学之间的过渡部分缺乏关注，例如琴人身份角色的转变过程、过渡阶段的矛盾与适应、其间琴人在琴学实践上的自主选择，等等。在笔者看来，上述问题的存在与其内容同近现代音乐史学研究的主流话语不相符有关，而这一问题，又与书写者的史观有着直接的关联。

---

① 张子谦：《操缦琐记》(影印版)，中华书局 2005 年版。

近年来，随着大史学界对“新史学”问题讨论的越发深入，诸多与史观、史学方法相关的讨论与反思逐渐呈现在我们面前，例如，由杨念群等主编的《新史学——多学科对话的图景》[①] 一书中的诸多文章即为音乐史学的书写问题提供了种种理论参考。其中，赵世瑜的《传说·历史·历史记忆——从20世纪的新史学到后现代史学》[②] 一文对新史学的多种语境进行了梳理，指出梁启超的《新史学》在进化论指导下抨击了帝王将相史，开始关注民史，讲述国族史；美国历史学家鲁滨逊《新史学》反对历史学科画地为牢，认为“只局限于史料上所叙述的确切可靠的事件，那么他的著作往往就会缺少生动活泼、真正可信的情节”；后现代历史观在历史本体论方面反对历史进步论和所谓“大叙事”，在历史认识论方面否定历史学的客观性，在研究对象方面表现为日常生活史、微观史、新文化史等；伊格尔斯“将历史视为一个伴随着许多个人中心的多侧面的流动……现在所关注的不是一个历史（history），而是多个历史（histories），或者多个故事（stories）则更好”。王铭铭在其《“在历史的垃圾箱中”——人类学是什么样的历史学》[③] 一文中对法国结构人类学家列维·斯特劳斯（Claude Levi—Strauss）的《结构人类学》进行讨论，认为人类学化的“历史学”与“历史学”化的人类学志在“解放”“热历史”在它的“垃圾箱”中“关押的”本来可以解释这种历史发生过程的“被忽略的历史”。

显然，上述与史观与史学方法相关的种种讨论对音乐史的书写同样有着积极的借鉴意义。就本文所关注的《操缦琐记》而言，笔者认为该文献作为史料的性质与解读视角存在如下特征：日记形式的《操缦琐记》与“正史”不同，但也不能完全归为“野史”，与“口述史”也有所不同，但是它们有着共同的本质——“历史记忆”，这种个人化的“历史记忆”可能使我们的关注点由客体转向主体，由本体论转移到认识论的问题上，这似乎给现代性科学化语境的表述带来麻烦，但却较容易进入后现代语境；个人化的日记，并不像文人著作公开供他人赏读，没有证、补、校等过程，是一种个人化而非集体性的文本，其中不免出现作者个人立场化倾向，似乎难以纳入“信史”范畴，却并不妨碍成为生动的“生活史”的史料，文中涉及琴人活动的方方面面，更能从叙事的角度还原琴史的真实发生场景，因此该文献反映了琴史中的生活史特征；在整个近代史衍变过程中，琴人从士大夫转向现代知识分子，但其精英文化的身份代表并未随之延续下来，新学、新思想，以及新中国成立后的政治化整合成为新的主流，琴人琴事在事实上转向民间，被“征用”时才临时性被动进入主流语境，

---

① 《新史学——多学科对话的图景》，人民大学出版社2003年版，为2002年“中国需要什么样的新史学”研讨会（北京·香山）会议论文集。

② 赵世瑜：《传说·历史·历史记忆——从20世纪的新史学到后现代史学》，《中国社会科学》2003年第2期，第175—188页。

③ 王铭铭：《“在历史的垃圾箱中”——人类学是什么样的历史学》，载《新史学——多学科对话的图景》，人民大学出版社2003年版，第72—86页。

《操缦琐记》则记录了这一转变过程，从而具有民史的特征；最后，《操缦琐记》是一部地方性的古琴历史文献，从抗战到新中国成立，再到社会主义文化建设，25 年间的上海古琴诸事及其变迁过程均记录在案，同时，还是一部对该时期上海地区古琴文化进行描写的历史民族志，既体现了个人及群体的微观历史，又由小见大，以历时方式集中呈现了上海古琴的社会文化空间，因此，该文献也具有地方史特征。

由于《操缦琐记》中的时间跨度为 1938 年至 1963 年，因此，文字记述的字里行间表现出了三种话语来源，即传统规范话语、近现代社会变革话语、琴人的自我意识。从以往琴史书写的惯性思维来看，前两种话语来源实际上代表了两种主流逻辑：传统规范话语具体体现为"传统琴学"中儒、道、佛思想影响下的琴学观念与视角，近现代社会变革话语则具体体现为"新文化运动—抗战—解放战争—新中国成立—文化大革命前"这一历史脉络与视角。但就本文而言，笔者最为关注的则是《操缦琐记》所体现出的与民史、生活史、地方史有关的个人视角。

## 二、对《操缦琐记》主要内容的大致梳理

《操缦琐记》原为生活化的琴事"琐记"，与古琴有关的会友、聚餐、出行、演出、交往等无所不包，但仍可分出若干线索。本文对文献中占有一定比重的内容进行分类，使之内容集中、清晰线索、便于了解。

### （一）雅集

关于今虞琴社雅集的记录是《操缦琐记》中的主要内容之一。依文中所记，雅集形式主要为月集、星集、小集三类，雅集地点均临时租借，或在社友家中，除社友参加外，可来宾客。月集以月为期，星集以周为期，小集则随即取日，自由灵活。月集规模较大，记录较详，涉及人物、地点、曲目、演奏形式、起始时间等。文中记录月集 85 次[①]，星集 180 次，其中三分之二的雅集活动主要集中在 1938 年至 1945 年的 7 年间，参加者多则数十人，少则四五人，或弹琴，或合奏，或弦歌，或舞剑，或交友，或进餐。此时琴社内部尚无组织构成，均以社友自动相约联系。

1945 年 3 月，张子谦暂离沪一年，1946 年 3 月回沪，其间没有今虞雅集记录。由 1947 年 2 月 14 日"本日小集……讨论复社事宜"、1949 年 8 月 14 日"琴已久不弹，集更未举行，三五人之小聚亦复无有"、1950 年 4 月 2 日"琴社停顿三年之久"、1952 年 11 月 2 日"前数日得琴社通知，恢复月集"等记录可知，这段时期琴社雅集活动时段时续，几已停顿，多为社友个人往来。

---

① 此数字仅为文中明确提及"月集"的统计，后"星集"统计数字亦是。由于张子谦个人原因，五六十年代琴社雅集并未全部参加，因此也有部分雅集没有记录。

1953年始，琴社雅集渐趋恢复。1954年12月琴社改组，1956年11月推选琴社负责人。琴社活动除了琴人社友之间的来往，其他社会团体、文化机构亦有所联系，如“文联指派我社往蓬莱区工人俱乐部表演”（1955.10.2）；“文联授意，属于国乐联的各业余团体将由文联统一领导和管理……我社虽不属国联，也应响应号召，申请管理，进入社会主义社会”（1956.1.22）；“缘音乐学院同学林友仁在两周前向我提出要求参加琴社活动，……随即正式往音院接洽，民乐系完全同意，可能有十人左右参加”（1960.11.16）。此时期，琴社已经隶属中国音乐家协会上海分会领导，并一度将琴社排练、星集、月集活动地点移至音协，琴社雅集活动的社会性有所加深，如音协建议琴社“每逢星期日可在各公园作为星集场所，随意演奏，即可普及，又可完成场次规划”（1958.6.22），之后在复兴公园、襄阳公园的数次雅集成为“正式演奏”，因“座上茶客约有数百人之多”，必须“装喇叭试扩音机”。另外，在雅集之外还组织古琴演奏小组，排练日常演奏曲目。此时期的雅集活动以半组织半自由形式继续进行。

（二）演出

今虞琴社在成立之初已有参加社会表演。依《操缦琐记》载，从1939年4月至1963年5月，以琴社及个人名义参加社会公演及电台、电视台播音约110场次（不包括试演、排练），其中，于新中国成立后参与演出约90场次。由琴社自主举办的演出较少，1941年1月曾举办过一次“古琴琵琶演奏会”，场面颇大。关于该次演出盛况，《操缦琐记》中记述如下：

1941年1月4日“本日本社公开演奏，穷十余日之力，各事均已就绪，入座已销罄，赠送百余张，实售约二百余张……来购券者甚多，券已罄，无法应付，结果请其留下地址，以备月集时专函请其来听，始怏怏而去……八时廿分开始演奏，场中已无隙地，约容五百余人……十时半节目演毕，余等整理善后事宜至十一时半始各归”。

此后公演多为朋友邀请，或文联及音协组织或指派。专场古琴演出并不多，主要为参加若干节目，或独奏，或合奏，或琴歌；演出性质或义演，或联欢，或音乐会；演出地点多为学校、会馆、企事业单位、俱乐部、文化宫等；演出记录内多涉及场地、音响效果、观众反应、曲目、票务等内容。社友参加演出少则两三人，多则数十人，而观众少则百十人，多则上万人，对应这种场面，若“播音器甚好”，则“远近均清晰”，若“播音器不良，台下根本听不见，遑论成绩矣”。因新中国成立后常有演出任务，琴社日常排练及曲目安排也需要常做准备，1957年4月15日，国乐联举办观摩演出就因“事前并未练习……梅花阵容零落不堪，匆匆上场，成绩恶劣已极”。

（三）琴曲研习

除了对作者个人及琴友平时弹奏的曲目的提及，《操缦琐记》中还对40多首曲目的研习、教学、讨论过程有所记录。这些琴曲研习或在雅集，或随时在社友家中进

行，研习过程可达数月，或个人推敲，也或集中创作；研习琴曲形式或独奏曲，或琴箫及其他乐器合奏，或琴歌；研习当中涉及合奏乐器的选定及编配、拍板、定谱；曲目方面或排练旧曲，或创制新曲；研习目的或用于雅集弹奏，或用于公开演出；新中国成立前的研习曲目均为传统曲目，新中国成立后则出现诸多移植、改编的新曲。

诸多琴曲研习颇为仔细，如1938年研习琴歌《梨云春思》，从10月1日起，填工尺、定拍板，并由吴景略、沈心工等数次斟酌修改，与唱词磨合，直至1939年2月6日方"完成十之八九"，终于在2月26日的琴社月集中"大得全体赞许，以众请，一度覆唱，尤觉佳妙"。查《操缦琐记》，其间记录有社友共同研习此曲近20余次，之后，传统曲目《汉宫秋》、经沈心工为《玉楼春晓》填词而成的弦歌《春光好》等，也颇花费工夫，这些经过研习排练的曲目，亦成为日后舞台公演时的常见曲目。

新中国成立后，新曲研习较多，据《操缦琐记》载，1951年吴景略改编《梧叶舞秋风》而成《胜利旗子处处飘》；1953年吴振平自谱《曙光操》、《渔歌》，1954年创作《良宵》；1956年琴社赶制新曲备春节电台录音所用的合奏曲《歌颂进入社会主义社会》；1958年吴振平创作琴曲《沁园春》，练习琴歌《社会主义好》；1959年集体试练《歌唱毛主席共产党》；1961年吴景略弹《新疆好》、《胜利操》；1962年吴国梁编写《鸥鹭三重奏》等。这些曲目或为个人创作，或为应组织需求而群体创作。

### （四）录音唱片

《操缦琐记》中记载的录音、灌片次数达40余次，灌录曲目近80首（含重复）。

1939年5月31日，张子谦、吴景略听他人留声琴片，暇拟"自收一二张以尝试之"，于1939年7月至10月间，往灌音公司陆续灌制了《忆故人》、《渔樵》、《梅花三弄》、《湘江怨》、《平沙落雁》等曲，"聊备一格"，并于雅集试片。1947年至1948年，因查阜西购得价值约"法币亿余元"的灌音机器，并可以"随时放出……在四五十分钟内能连续不断灌唱，非若留声机片仅有三分钟，全曲非割裂不可，殊不惬意，且此片可刮去重灌"，因此这段时间里，主要在查阜西处以此方式录音，曲目有《梅花三弄》、《阳关三叠》、《平沙落雁》、《忆故人》、《高山》、《长门怨》、《潇湘水云》、《满江红》等，"用此机收音后并可灌入蜡唱片"。1950年至1955年间，录音灌片如上相同，主要为去当时的"光波公司"灌片，及假借沈仲章的录音机录音。

1956年始，录音灌片亦不全是个人喜好娱乐之举。4月，已在北京工作的查阜西与王迪来沪遍访琴人，"为全国音协录音"，录音亦往唱片厂、电台；1957年唱片厂为琴社录音《梅花三弄》，并于1959年1月出版；1959年7月，民乐团指派张子谦往唱片厂录音，收录《平沙落雁》、《忆故人》、《潇湘水云》、《梅花三弄》、《龙翔操》等曲，并应中央电台之邀，偕同人往录音《梅花》、《歌唱共产党毛主席》[①]、《玉楼春晓》

① 此处应为《歌唱毛主席共产党》，为张子谦笔误。

三曲；1960 年 5 月应上海美术电影制片厂之约，为“水墨动画”配音；1962 年，广播电台亦多次约期录音。

### （五）藏琴与古琴改良

《操缦琐记》中记录藏琴 130 余张，其中唐琴宋琴及其他名琴不在少数，均为作者或与友人互访，或至古玩市场所查。文中记录“唐琴”十余张，如“秋塘寒玉”、“春雷”、“九霄环佩”、“小春雷”、“沧海龙吟”、“太古遗音”、“大圣遗音”等，另有数张疑为“唐琴”的无名琴；记录“宋琴”二十余张，如“万壑松”、“鸣凤”、“惊涛”、“响山”、“混沌材”、“金声玉振”、“高山流水”、“玉涧鸣泉”等；明琴如“潞琴”、“ 益王琴”、“灵趣”、“ 寒泉落涧”、“一天秋音”等；清琴如“霹雳”、“清英”等，另及近代琴人自制古琴。作者记录时，对藏琴者、观琴地点均有交代，并多亲自试琴，评价之中涉及形制、断纹、音质、刻字、价格、断代等内容，如对当时王生香收藏的“古涧松”评语“大蛇腹夹龟背牛毛流水断纹，音苍古透润，虽无题跋，可断为唐宋物”，这些记录当可为今天的藏琴鉴定提供参考。

除此之外，记录中还有对吴景略、张子谦、刘景韶等人的古琴改良的描述。如张子谦于 1958 年对吴景略以日本筝改造为古琴，并配以钢弦的改良实践颇为赞赏，称其“音量加大五倍，音质完全不变”，“极为满意，音质音量无一不佳，兼无噪音”，并以自家余筝请罗松泉代为仿造，改造过程从 1958 年 8 月直至 1960 年 3 月方告段落。1960 年 1 月又见刘景韶新制改良琴，“系将共鸣箱藏在岳山内，并加柱子七根及隔音板，一切颇为简单，效果则非常之好”，“较景略前制又有进步”。

### （六）社会活动

除了之前提到的雅集、公演，尚有诸多较为重要的社会活动需要提及。较为重要的社会活动多集中在新中国成立后，此时今虞琴社一方面属业余团体性质，一方面受文化部门领导，而国家文化艺术工作相继展开，琴社成员开始逐渐参与相关活动。如 1953 年吴景略参加全国文化艺术界第二次代表大会；1954 年张子谦等参加华东音乐家协会座谈会；1956 年琴社接受文联统一领导，同年参与全国古琴普查；社友查阜西赴北京工作；陈重、吴景略、樊伯炎、张子谦等分别受聘于沈阳音专、天津音乐学院、上海戏剧学校、上海民乐团；1958 年张子谦受聘上海音乐院附中兼课；1959 年社友姚丙炎赴京参加《胡笳十八拍》座谈会；1960 年张子谦兼课本科；1961 年音协组织琴社建立古琴研究组等。随着社会环境的变化，琴社琴人的文化身份属性亦发生变化。

## 三、 由《操缦琐记》看张子谦对古琴现代变迁的态度与观念

通过上述内容已经能够看到，张子谦在新中国成立前后亲身经历着古琴的现代变

迁这一过程。与以往相较，其个人身份的变化、面对社会环境的改变而做出的各种选择，以及在各种场合下所进行的古琴实践，都或多或少地表达了张子谦个人在对待古琴文化变迁问题上所持的态度与观念。例如，在古琴扩音、古琴改良、舞台化演奏、结合时代背景的新曲创作、古琴录音、专业化发展、进入国家主流话语等现在仍存在争议的诸多问题上，作为古琴文化遗产继承人的张子谦有着自己的明确主张。篇幅所限，本文仅以前四例进行梳理说明。

对古琴扩音的态度，张子谦在其新中国成立前后的日记中均有表达，认为通过"扩音机"、"播音机"、"放音机"、"小话筒"等设备的使用，使得古琴的声音效果"发音宏大清晰，振起精神不少……经扩音后，更觉清越动听"（1939.3.26）；"放出音尚清晰"（1941.11.2）；"发音极大……颇觉惬意"（1946.6.2）；"发音极好，尤以琴声不失原音，殊为难得，惟箫声微嫌弱，此种话筒大约专宜于低音，用于琴实太好矣"（1954.11.11）；"（襄阳公园雅集使用高音喇叭）音响效果非常之好……发音既宏大又清晰，不失原音，合奏尤佳妙"（1958.8.24）……通过这些记录，可以看到张子谦对古琴扩音的态度明显是持赞同态度的。

在古琴改良方面，张子谦也是以增大音量为主要目的，这一点可从他对吴景略古琴改良的评价和他亲身改良实践的记述中看到。1958年4月，张子谦对吴景略信中所述改良古琴"音量加大五倍，音质完全不变"的内容起初"不甚相信"，待由诸多琴家监审并肯定过后"不得不相信矣"，认为"千余年不变之古琴，一朝得大改革，可称奇迹"（1958.4.4），欣喜之余甚至要撰文投稿报馆；张子谦亲自试弹该琴时"极为满意，音质音量无一不佳，兼无噪音，尤为梦想不到之事"（1958.7.2），并开始了长达近两年的以日本筝改良古琴的尝试，最终，"新制琴经改造后，音大佳，不但宏大且甚长，有金石意。试上钢丝弦，音量较常琴音大约四五倍，与景略前所制者不相上下，极为喜悦"（1960.3.9）。

除了古琴改良，扩音也是古琴参与各类社会演出活动的需要，而社会演出活动在《操缦琐记》中又有着较多记述。新中国成立前，张子谦及今虞琴社成员已经开始以个别节目的形式参与社会性演出，如京江中学纪念会、文艺展览会、兰心公园演奏会（1941.3—1946.1期间多次举行）等；新中国成立后，除了小型演出，各种规模较大的演出逐渐曾多，如逸园国乐界捐献义演"听众约近万人，场面相当伟大"（1951.9.16）；棉纺公会演出"听众约五百余人"（1953.5.24）；中山公园音乐会"听众有三千余人"（1955.9.25）；文化广场汇报表演"听众约万余人，场面极伟大"（1955.11.20）；二三百人的规模已是屡见不鲜。对于各种社会性演出，张子谦及琴社成员均表现出积极参与的态度，如救济难民播音"均赞同参加节目"（1939.4.18）；琴社举行古琴琵琶演奏会"主张须稍隆重"（1940.12.15）；之后琴社成员"提议春三四月假电台广播一次，秋间再开一演奏会，全体均赞同"（1941.1.19）；"上海文联又有一次大规模演出，我社拟参加一个节目，须积极练习"（1955.1.13）……即便新中

国成立后“我社由文联指派逐日节目亦甚多”（1956.2.12），“指派”渐多于“自发”，但由后文大量活动参与记述可知，张子谦对古琴参与社会演出活动是不排斥的。不过，部分记述还是显示出张子谦对参加社会演出仍有其限度，如“邀余等代鸿翔服装公司播音，余个人立场认为代商店作广告，似不甚妥，与社誉不无攸关，坚拒之”（1941.9.1）。

新中国成立后，移植、创编新曲是国乐界的普遍行为，琴家吴景略、吴振平等均有诸多积极尝试，起初张子谦对此并不认可，如在听吴景略根据《梧叶舞秋风》改编的《胜利旗子处处飘》时，认为吴景略“极尽繁声促节之能事。初听颇觉新鲜，但终嫌太新太热闹，只好用另一眼光去看。景略自教琴以来，并加入国乐联谊社，一时竞尚新曲，不得不从俗，亦苦衷也”（1951.12.23），但在后来张子谦也逐渐开始参与新曲的试练，如“邀陈秀华、崇德、振平来寓（张子谦居所）练习《社会主义好》等琴歌”（1958.7.23），之后再听吴景略弹《新疆好》时，则评价“运指组织颇新颖有趣”（1961.8.18）。当然，这种态度的转变与当时的社会环境关系密切，如“文联召开创作组会议……提出在春节前各乐团须赶出新曲……我社拟合奏《风雷引》及《歌颂进入社会主义社会》……文联意求通俗，尚需斟酌再从事练习”（1956.1.24），张子谦及当时的琴家不可避免地会受到各种外在力量的影响。

上述事例在今天看来仍属存在争议的问题，人们已经习惯于在来自传统的文化记忆与文化想象中对古琴的发展实践提出种种规范要求，而这种规范要求往往离不开“礼”、“天人合一”、“禅”、“养心”、“自娱”等语境；又或者以“现代化”、“学科建设与专业发展”、“非遗”等现代主流话语来看待和衡量种种古琴文化事项，那么，在琴史书写中，琴人个体的基本态度和立场又该如何面对呢？在《操缦琐记》中能够明显看到张子谦在传统琴学思想和现代社会变革话语之间的各种矛盾或适应、保留或改变，同时也反映出了张子谦及与其往来的琴家们在自我文化身份与文化认同方面的选择，这种选择通过其个人生活化的日常行为得到展现，并形成微观而真实的历史。

## 四、 对近现代琴史书写的思考

从一部个人日记中能够窥探一段“琴学”相关的历史记忆与文化认同，了解“琴人”个人及群体的社会角色变迁与行为方式的转变，甚至能够归纳出“琴事”所在区域社会及国家制度的种种概貌特征，但最终回归到个人与群体的真实生活是历史书写的一种要求，因此，《操缦琐记》对于近现代琴史研究来说意义重大。此外，史学研究需要自上而下、自下而上而形成整合的历史，民众生活史向区域社会史、再向思想史或制度史的发展，提倡自底层向上看的史学，这对于相对应的历史资料的发掘也就顺理成章。近现代琴史的书写同样如此，对不同视角、不同属性的文献进行各自立场的分析、梳理，以多种历史语境进行解读和使用，才能为“历史整合”打下基础。

以部分上海近现代古琴史料为例，除了日记形式的《操缦琐记》，还有诸多其他类型的琴学史料需要多种视角的分析，并非单一解释话语能够应对。例如，周庆云刊发的《晨风庐琴会记录》(1922) 虽然只是某次琴集的专门记录，但文字中的文化立场表现得极为鲜明，如《晨风庐琴会记录·序》中曾提及"声音之道与运会通，亡国之音哀以思，莽莽神州濒于危亡数矣，于此有人焉汲汲以复古为志，将使和平中正之旨浸润乎人心，即以转移乎世运，岂小道哉?"当时的琴人仍以儒家琴学思想作为其基本的文化立场，仍希望自己以社会主流阶层的姿态去实现"兴国安邦"的抱负理想，召集活动的初衷则在于希望通过"复古"的方式，以古琴音乐来"转移世运"，这无疑是传统文人阶层在经历现代社会变革时对自我文化身份进行坚持和维护的一种方式。同时，《序》中提出，当时正值"新学兴而古制亡，郑声靡而元音废"，"鲜卑异学盛行"而更需推行"雅乐之探研"，显然表达了当时琴人对"异学"、"郑声"的不满，而将古琴音乐喻意为"元音"、"古制"，推崇以"雅乐"扭转世运之"大道"的文化立场。另外，在《晨风庐琴会记录·徵集琴会启》中也提及"元音不作、雅乐将沦，深识之士以为音律之盛衰系乎人心之邪正"，需要各家琴人"各奏尔能，古调重弹"，"引觞刻羽，共扶大雅之轮"。由此可以看到，传统琴人正是在五四新文化运动刚刚发生，西学早已盛行的新文化环境中以复兴古乐的方式来展开其文化想象，以期实现其个人文化价值。

《今虞琴刊》① 被认为是有史以来第一本琴学刊物，记录内容包括雅集活动及各家琴人提供的古琴文论等。琴刊发刊于 1937 年 5 月，已经是在上海国立音专成立 10 年之后，西洋音乐早已风靡上海，因此，琴刊虽然以"发抒琴学心得，交换操缦知识，记载琴坛盛事，留备丝桐文献为主旨"，但是仍然受到来自传统士大夫文化和西方音乐文化两方面的同时影响。今虞琴社成立之初，已在其社启中言明"谨竭所怀，以告海内诸大雅，繄维古乐久湮，元音不复，朝堂之上，胡卤杂陈，阛阓之间，淫哇竞响。绝和平志义之思，增放滥邪僻之感……"，这自然是以传统士大夫的文化角色出发，对当时国内音乐发展状况产生的诸多批评意见与感触，但是，《今虞琴刊·发刊辞》中在解释古琴得以传承延续的原因时，又出现以"西人"、"西乐"以及"把住时代"的眼光来宣扬古琴音乐的言论，如"古琴之音律，虽出于原始的五声音阶，而音位则一本律吕，用中正和平之元音。且自明代中叶以后之传谱，如虞山、广陵等派之樵歌，禹会涂山诸曲，于变宫，变徵之外，已添用清角，清羽而成九声音阶。又如清康乾以来，风传之普庵，释谈诸操，几于全篇皆用四度、五度、八度、长三度等二重谐音，实已达对谱音乐之意境。此更可以显证其能循序演进，把住时代。西人听中国之一般音乐，往往谓取音尚未纯正，而于古琴之泛音、谐音，则又愕然不敢厚非……"此外，《发刊辞》中又明确从现代音乐艺术而非郑声雅乐的角度，对古琴音乐

① 上海今虞琴社:《今虞琴刊》，1937 年。

与时代发展的关系提出要求："吾人窃敢私幸中华民族尚非无水平线以上之音乐艺术。有之，又惟有古琴可以为之代表。宜如何以前进之方法，对准时代之需要为之修饰整理，发扬而光大之，则吾操缦通道所认为职责所在而不敢后人者也。"显然，此时的琴人正陷入慨叹"元音不复"与要求"把住时代"的矛盾之中，希望无论是在彰显旧学还是发展新学的文化环境中都能将古琴发扬光大，因此琴刊中也出现有诸多在西乐背景下谈论古琴发展的文论，如《提倡古琴之影响于民族前途》[①]、《从现代音乐上论琴》[②] 等。在这种背景下，古琴被明确放置在作为中国传统音乐文化的代表，并以之与西方音乐相对应的文化语境之中，此时相关的古琴文献在一定程度上承载了在中西音乐文化碰撞中维护及建立中国传统音乐经典代表的文化含义。

《今虞琴社概况》[③] 是由吴振平、陈重、吴景略、张子谦、樊伯炎、熊淑婉等今虞琴人于 1955 年 8 月共同编订而成。《概况》为手写稿，共分"结社的目的和成立以来的经过情形"、"对学术方面的贡献"、"对演奏方式方法的改进"、"历年来的动态和在社会中所起的作用"、"目前我们对古琴的看法"、"今后的发展方向"、"存在的问题和缺点及今后的希望" 7 个章节。由于编订《概况》的直接目的是向音协等上级领导汇报工作，因此撰写的语境主要是以自我介绍和自我批评，例如琴社存在"纪律性很差，会议制度和集体领导制度不能够很好执行"、"社员水平不一致"、"对于新的音乐知识学习得太少"、"对于党在文艺方面的领导太少联系"、月集不能按时举行、演奏技术变生疏，等等，《概况》里对这些在以往属于正常情况的内容进行了自我批评，并在最后"今后的希望"部分提出："我们要克服这些缺点和解决这些问题，首先必须加紧学习，提高政治认识，坚决服从党和政府的领导，加强和领导部门的联系，加强为工农兵服务的观点，提高警惕，学会辨别敌我的方法，从胡风事件上吸取教训。……使我们的工作能够适应当前的要求，为贯彻毛主席的文艺方针而努力！为祖国的文化建设而努力！"在这种语境下，今虞琴社 20 年来的古琴艺术实践被同质化为党的文艺政策下的改造对象，而今虞琴社在当时显然对此报以积极响应的态度，因此，《概况》虽然也记录了大量上海古琴史料方面的内容，但是在表述的语境和立场上已经表现出了深刻的社会主义意识形态的影响，以及积极参与社会主义文化建设的强烈意愿，使得《概况》中所记述的内容普遍带有浓重的政治色彩。

1986 年刊发的《上海音讯》（总第 15 期 · 1986 年第 2 期）今虞琴社专刊是由琴社与上海音协合作刊发，具有了半官方文献的性质；1996 年刊发的《今虞琴刊续》则是由今虞琴社与上海音乐学院音乐研究所联合主编，2006 年今虞琴社成立 70 周年《研讨会文集》更是由上海音乐学院音乐学系、音乐研究所、上海市第二期重点学科"音

---

① 吴湘岑：《提倡古琴之影响于民族前途》，《今虞琴刊》，今虞琴社编，民国二十六年（1937）5 月，第 57 页。

② 彭祉卿：《从现代音乐上论琴》，《今虞琴刊》，今虞琴社编，民国二十六年（1937）5 月，第 58 页。

③ 吴振平等编写：《今虞琴社概况》（油印本），1955 年。

乐文化史”特色学科以及中央音乐学院中国古琴音乐文化数据库等多家专业音乐单位同上海今虞琴社联合内部刊发，《今虞琴刊续》与《研讨会文集》中虽然仍以琴社社员及民间琴人提供的文论为主，但是也已经出现了一些音乐研究学者以现代学科方法撰写的学科性较强的文论，并且，无论是就这两部文献而言，还是该文献所记录的相关古琴活动，也都已经纳入了专业音乐单位的学科建设与科研规划之中；如果说前两者的文化背景是民间古琴社团与专业音乐单位之间的共同合作，那么 2007 年上海音乐学院民乐系与科研处举办的音乐院校古琴专业教学研讨会及其内部刊发的《会议记录》中所涉及的关于古琴音乐教育、创作及演奏的讨论，则是完全在现代专业音乐文化语境中进行的，来自上海音乐学院、中央音乐学院、武汉音乐学院、南京音乐学院等十余家专业音乐院校的师生就古琴在专业音乐领域的发展问题进行了讨论，虽然这种讨论明显具有专业化、学科化的现代音乐学术背景，并且，其讨论内容与专业琴家、作曲家、理论家之间有着明确的功能指向性，但是，该讨论同时还有一个民间业余古琴发展与专业古琴发展之间的矛盾争论这一大背景，或者说，以现代学科话语体系进行的种种讨论实际上还需要结合民间传统古琴发展与国家民族象征等其他不同话语体系才能构成彼此关联影响的整体表现。

从上述史料可以看到，不同的文本有着不同的叙事逻辑，而要将这些文本结合在一起打算形成一个整体，或一个完整的叙事，则需要从“史观”的角度出发，以新的逻辑将之驾驭，而不仅仅是历史知识的累积或历史事实的陈述。任何文本都需要转化为一种叙事才有可能成为历史。从史料到编年史，到一种“带故事性的历史”（怀特），这种故事性是指在史料和编年史的基础上加上基于某种“史观”的结构与叙事逻辑。

近现代琴史是一个特殊的史学对象，如何寻找恰当的历史叙事话语与逻辑仍需探讨尝试。本人认为在近现代琴的史书过程中，由于古琴文献存在诸多类型及性质差异，这需要多种历史解读话语进行针对性分析，而就当下近现代琴史书写现状而言，生活史、民史、地方史的叙事逻辑尚显缺乏，唯有细致补充，才能使近现代琴史最终呈现出一种“历史整合”。

**作者简介：**胡斌（1976—　），音乐人类学博士，河南大学艺术学院副教授。

原载《音乐与表演》2013 年第 1 期

江　江

# 西方音乐术语的中国化误释与创新

近百年来，西方音乐学术通过翻译传入中国，产生了大量的音乐专业术语。这些术语传播了原义，也被赋予了新义；既有误释，又有创新，而且都受到语际转换及中国学术背景的影响。误释与创新是中西学术共同遇到的问题。如德国的里曼对意大利扎里诺学术的误释，又如，德国的兴德米特对法国拉莫学术的创新。西方术语的中国化过程也是中国学术西化的过程。本文力求撇开西化、中国化的价值判断的表层，深入到术语的学理层面：一是术语的误释，一是术语的创新。既关注语际间的转换技巧，也把目光投向学术史。

## 一、 术语的中国化误释

误释就是错误的解释。这种错误并不是指对原文意义的曲解，而是指对术语进行的中文意义置换时所出现的错误。以下以“转调”、“主音”这个术语的误释加以说明。

### （一）“转调”的误释

在1985年出版的《中国音乐辞典》中，黄翔鹏先生写道：“旋宫，指调高的转换；转调，指调式的转换。”① 这里的“调式转换”其实就是同宫系统内的调式交替，亦是同宫异调。赵宋光沿袭了黄翔鹏的这一说法。在1989年的《中国大百科全书》条目中，他写道：“转调指的是由于曲调的主音由不同阶名的音来担任而造成的调式转换。中国古代乐理中‘转调’一词的含义，不同于欧洲乐理‘modulation’（译作‘转调’）所指的内容。”②

---

① 参见《中国音乐辞典》“旋宫转调”词条，人民音乐出版社1985年版，第442页。1987年，黄翔鹏先生在武汉音乐学院讲学时，我在场听讲，也清晰地记得他介绍过中国的转调与西方转调的不同。

② 赵宋光：《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》“旋宫”词条，中国大百科全书出版社1989年版，第765页。

那么是什么时候西方的转调含义被贴上了中国化的调式交替的标签呢？

1930 年 12 月，陈田鹤翻译了一篇长文《曲调的转调》。原文是日文，作者门马直卫①。陈田鹤在译文附言中提到门马氏的文章可能是依据该丘斯（Goetschius，1853—1943）的著作《旋律写作练习》（*Exercise in Melody Writing*）而编写②。按照附言提供的信息，我找到了该丘斯这部著作，并很容易从中辨认出陈田鹤译文的相应段落，说明陈田鹤的判断完全正确。通过比对得知，“modulation”一词是被日本学者译成“转调”的（转调是日文原词）。中国学者把日语翻译成中文时，照搬了日文“转调”一词。由于日语“转调”对应“modulation”，中文“转调”同样对应“modulation”。

在 20 世纪 30 年代，转调（modulation）一词出现在上海国立音乐专科学校作曲专业的教材中。就旋律而言，转调是指旋律中出现了其他调的音高材料，如该丘斯在他的《旋律写作练习》中认为“转调就是让旋律音级离开自己的调而进入另一个调”③。就调性和声而言，转调是指主和弦的变化，如普劳特虽然说“调的变化就是转调”，但联系上下文，他强调转调中主和弦（tonic chord）的变化及回归④。

无论是旋律还是和声，转调与否取决于调的音高材料有无变化，不能想象没有音高材料变化的旋律转调，不能想象和声中没有新的音高材料加入的主音变化。但是，现在中国的“转调”成了同宫系统的调式交替，也就是说没有任何新的音高材料加入，只要同宫系统内结音有变化就形成了中国式的转调。

大致从 20 世纪 50 年代开始，中国式转调的观念开始流行。我注意到杨荫浏是这一说法的始作俑者。

1952 年，杨荫浏在他的《中国音乐史纲》中就把“转调”与“调式转换”画了等号。他写道：“《礼记礼运》说：‘五声六律十二管，旋相为宫也’，是说明宫音位置的可以移易，音阶可以有 12 个，这种移易宫音的位置，叫做旋宫。《乐书要录》说：‘夫旋相为宫者，举其一偶耳，若穷论声意，亦当旋相为商，旋相为角。’这是指在宫音以外，另取他音为曲中主要音的作曲法而言，这就叫做转调。《周礼·春官·大司乐》：‘凡乐、圜钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽，’用于祀天神；‘凡乐、函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽，’用于祭地示；‘凡乐、黄钟为宫，大吕为

---

① 此文原文是日文，发表在 1931 年《乐艺第一卷第六号》第 27—37 页。感谢陈晖提供。

② “到这学期开学的时候，读我们作曲法课本 Execise in Molody Writing（Goetschius 著）第 44 页以下说转调的几课，内容差不多与门马氏这篇完全一样。这或许是门马氏参考 Goetschius 的书而编译了他的曲调写法，我们不必管他。”载 1931 年《乐艺第一卷第六号》第 27—37 页。

③ Goetschius 这部著作主要涉及旋律写作，“A melody may be conducted away from the line of its own scale，into that of same other key. This effects a so—called Modulation.” Execise in Molody—Writing by Percy Goetschius，p. 58，G. Schirmer（New York，1900）。

④ “a change of key is called a Modulation.” Harmony ：its Theory and Practice by Ebenezer Prout（Boston，U. S. A 1903），p. 115. 此著作有贺绿汀译本《和声学的理论与实用》，1936 年商务印书馆出版，随即成为上海音乐学院的作曲教材。此段译文可参见第 158 页。

角，太簇为徵，应钟为羽，’用于享人鬼。这是不同之宫，与不同之调，实际应用的例子；是旋宫与转调的同时运用。”①

在杨荫浏的表述中，“旋宫”是明确的，即是宫音改变了，亦即调高改变了。“转调”指什么呢？客观地讲，杨荫浏这段解释并不明确，不过，至少有一点是肯定的，“转调”可以指同宫系统的调式转换。因为，杨先生的“调”（diào）是指某个结“音”，而“音”即是“为商”之“商”音、“为角”之“角”音，“转调”中这些“音”的变换，亦即“同宫系统”（杨荫浏语）的调式转换。这种“旋宫转调”的理解相当具有代表性，影响很大，沿袭至今。

实际上，杨荫浏的旋宫与转调概念所依的古代文献源自于中国古代的“旋宫图”。旋宫图包含左旋和右旋，左旋构成“为调”，右旋构成“之调”称谓。“为调”相当于“同主音转调”，“之调”相当于同宫系统的调式变换。为了说明这一旋宫图，杨先生保留了旋宫的含义，却借用了西方“转调”来指代右旋的特点。

杨先生完全可以不用“转调”，从旋宫图中清楚地解释古代文献。为什么要借助于外来术语加以中国化改造呢？将右旋中的同宫系统的调式变换称为“转调”呢？

从20世纪50年代的整体音乐学术的价值取向来看，“古为今用、洋为中用”是当时主要的价值观，是中国音乐学术的共同价值诉求。大的时代背景造成了外来术语的误释。到了20世纪80年代，学术界力求谋划中西音乐差异，中国“转调”与西方“转调”的本质差异再度强化。中国“转调”就是“调式转换”，被写进辞书、百科全书及教科书，成为了音乐学习者的常识。

1999年，杜亚雄在他的《中国乐理常识》中对中国的所谓“转调”作了补充解释。他写道：“转调即调式的转换，也可能有两种情况，一是既‘旋宫’又转调，另一种是不‘旋宫’，而只改变调头的位置。”② 这样，杜亚雄的中国“转调”术语，不仅包括了异宫异调，也包括了同宫异调。这一表述，将杨荫浏的旋宫、转调两方面的内容整合到一起来了。这一“转调”概念虽然扩大了转调的外延，但仍然是中国式“转调”的增释而已。如果是C宫转为C羽调呢？这两者宫音不同、调式不同，但其结音相同。这种情况，算不算“转调”呢？显然，杜亚雄给出的中国的转调概念，没有把这种情况考虑进来。

2000年之后，《中国音乐学》杂志出现了几位学者对“旋宫转调”解释，多有分歧和争议。在这场讨论中，我注意到陈应时考证了“转调”一词。他认为中国“转调”一词最早出现在“转调货郎儿”中。很显然，作为常识，人们都知道“转调货郎儿”的“转调”，是与同宫系统的调式转换没有关系，与西方概念中旨在表达主音变换的转调更沾不上边。它是指在【货郎儿】这个曲牌之间插入其他曲牌的一种曲体方

---

① 杨荫浏：《中国音乐史纲》，万叶书店1952年版，第81页。

② 杜亚雄：《中国乐理常识》，北岳文艺出版社1999年版，第70页。

式。简单地讲，中国本土有的“转调”的意思只是曲调转换而已。可见，中国传统的“转调”术语指曲牌的转换，西方的“转调”术语指调性材料及其主和弦的转换。将“转调”指称为中国的同宫异调或者异宫异调，是中国学者的一大发明。

这个“转调”只是中国学者自己的发明，这个含义的“转调”，既支离出本义，又剥离了原义，从而人为设定了所谓中国的“转调”与西方的“转调”差异性。这样的中国化“转调”术语，没有生成新的有价值的学术成长点，反而平添了一些无益的争论。这是典型的外来术语的中国化的误释。究其源由，不单是一个学理层面的问题，也是近现代以来中国音乐学术背后的价值取向问题。

### （二）“主音”的误释

中国古代没有“主音”这个词，有“音主”这个观念，如《国语》“夫宫，音之主也”。[①] 这一春秋时期的乐官伶州鸠论乐谈律的史料常被学者们引用。人们很自然地将“音之主”与“主音”联系起来，把宫音等同于主音。最有代表性的是黄翔鹏，他认为：宫＝主音＝音主[②]。当然，也有人指出中国的“音主”与西方的“主音”是不同的[③]。本文从文化、律制、音乐三个方面辨析宫音的本义，并指出宫音不等于主音（tonic）。

在中国，宫音有着突出的地位，综括已有的研究，其意义大抵包含有三个层面：在文化上，中国古代雅乐理念中，宫、商、角、徵、羽对应着君、臣、民、事、物[④]，宫拥有君临一切的至高无上的地位；在律学上，宫音被认为是三分损益律中各律的“生律之本”，对由此相生的各律及其数理逻辑，都起着“主宰性”的作用[⑤]；在音乐上，中国五声性调式，不管哪种调式，宫音都能成为听觉的主导而显得至关重要。这种重要性，不是指宫音成了各调式旋律性主音，而是指在音乐中，存在着宫音被优先征用的心理取向。正如黎英海所说：“在任何调式中宫音总不可省去这一原则是能够成立的。”[⑥] 宫音及其同宫系统各音共生一体，形成同宫系统各调式相互独立又相互依存的调式统一体。所以，宫音也是构成“同宫场”[⑦] 的充要条件。

可见，宫音的重要性是中国文化、律制及音乐审美共同铸造的结果，它是中国传统宫调理论中的重要内容。在文化上，宫，这个“音之主”，已超越了音乐本身，它

---

① 上海师范大学古籍整理研究所校点：《国语·周语下》，上海古籍出版社1988年版，第130页。

② “春秋时代的史料说：夫宫，音之主也（《国语·周语下》）。要说‘宫’音，就是音阶的主音，音阶的主音就是‘宫’或称‘音主’。”参见黄翔鹏《传统是一条河流》，人民音乐出版社1990年版，第84页。

③ 陈其射：《作曲技术理论课上的“母语”回归》，《音乐研究》1996年第2期，第21页。

④ “宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，唱和有象，故言君臣位事之体也。”《二十四史·汉书·卷21上·律历志第一上》http：//www. guoxue. com/shibu/24shi/hansu/hsu_024. htm。

⑤ 龚林：《乐学两题之二——犯调的乐律学基础及其实践》，《音乐艺术》1990年第2期，第25页。

⑥ 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海文艺出版社1959年版，第13页。

⑦ “同宫体系的各调式既可形成各自独立的中心，而它们又是一人‘共同体’，形成一个共同的功能场——同宫场。”参见谢功成、马国华《论同宫场》，《音乐研究》1981年第2期，第66页。

与西方的“主音”（tonic）毫无相干。如果现代学者硬要称宫音是“主音”，那么，这个“主音”的文化含义，更适合译成英文的“supremacy”（编者按：汉英词典上翻译为“至高”、“无上”、“极大”、“最高的权力”）；在律制上，宫音的含义，可以对应着英语中的fundamental note（编者按：似可理解为“根本音”、“基音”、引人“注意”的“音”），因为宫音承担着这个角色，宫音（基音）之上各律依从三分损益的数理逻辑；在音乐中，宫音发挥着特殊的作用，我们很难在英语的音乐术语中找到相应的可置换的词，也许写成“Gong”（编者按：以击“锣”为信号的“音”用来“通知”或引起人“注意”）更为妥帖。宫音的地位，中国从古到今，没有动摇过，特别是在音乐上的特殊作用，越来越受到人们的重视。在世界各民族的单旋律音调中，恐怕唱名dol（宫音）同样有着被优先征用的听觉效应。

众所周知，“主音”（tonic）是西方调性时期的术语。它是通过大小调和声功能确立的中心音。中国宫音所谓的“音之主”，不是指“主音”。“宫音即主音”是对主音（tonic）的误释。它容易对初学者造成中国的“主音”不同于西方的“主音”的假象。这个错误与前面讲到的“转调”一样，原本是对西方的误读，却成了中西的差异。当然，黄翔鹏的表述，因没有涉及和声，积极地理解是借“主音”一词来说明宫音的重要性。

“宫音即主音”不仅存在于传统宫调理论之中，也存在于中国调式和声的研究中，最早见于王震亚。在调式和声研究中，最初，宫音被说成是主音，同样也是用以强调宫音的重要性的。比如，1949年，王震亚在《五声音阶及其和声》中认为：“五声音阶当以第一音为主音”[①]，在这部著作中，“转调”的概念只是指宫位的变化，相当于“旋宫”，与主音（tonic）无关。在共同音上的各调式的转调中，也不称“同主音转调”，而把共同音称为“基音”。同样，王震亚的“宫音即主音”的观念，是在调式和声中借“主音”来说明宫音的重要性。

1955年，江定仙发表一篇长文《和声运用上的民族风格问题》。在这篇文章中，五声各调式音阶的第一级被称为主音，五声调式各音被标上了罗马数字。这样，中国调式和声的研究中，有了主、属功能、同主音转调、终止式等这些外来术语[②]。此后，源于调性和声的“主音”（tonic）被移置于中国调式和声中来，成为不可或缺。

我们知道，无论是旋律性主音，还是和声性主音，由于半音及三全音的存在，各音级构成向主音的不同程度的倾向性，这是西方调性（tonality）观念的核心。但是，中国五声性调式，主要表现为单旋律音乐，即便是含有旋律性主音，也是过渡性质的，在实际音乐中，调式各音处在一种“行于所当行，止于所不得不止”的流动状态，“调头”或“煞声”用西方带有明显倾向的旋律性主音加以解释，很多时候已经

① 王震亚：《五声音阶及其和声》，光华书局1949年版，第17页。

② 江定仙：《和声运用上的民族风格问题》，载《和声的民族风格与现代技法》，人民音乐出版社1996年版，第4—5页。

很是勉强了。近百年来，中国作曲家在多声音乐创作中，尽力摆脱功能和声的束缚，进行了调性和声的功能改造以及调式化处理，为的是适应中国的五声调式的特点。和声中的调式思维是继西方调性和声兴起之后出现的世界范围内的创作倾向，中国调式和声其来有自，独具特色。简言之，中国的调式和声的实践非但不是确立主音，反而是积极地在消解主音。然而我们的调式和声理论却恪守着西方调性和声的主音观念，并渗透到五声调式实践中来，继续照搬调式音级、根音标记、功能属性及终止式等术语，结束处被看作调式和声主音确立的终止式，这着实是中国调式和声理论的一大盲点。目前，学术界尚缺乏质疑，许多人成了不自觉地贯彻者。

问题主要在于对主音的误释上，无论是宫音即主音，还是调式和声所确立的主音，都是对西方音乐术语的不当增释。

从以上对“转调”、“主音”两个西方音乐术语的误释分析，可以看到，西方音乐术语被翻译成了中文，除了保留原有含义外，还人为地多出一些原词所没有的含义。由于增加的含义与原词含义相冲突，这样的增释不是对原词内涵的外延扩展，而是对原词内涵本身的损坏。这些在中文中找不到对应词的西方音乐术语，还有像调、导音、调性等，也有多有误释现象。术语的混乱，引发不必要的争议，造成学术、文化的伤害。特别是原本是对西方的误释，却被看成了中西的差异加以标榜，这更应该引起足够的重视。当务之急是对西方音乐术语存在着诸多错借、误释、增释等现象，从西文源头上进行认真地辨析厘定，力求其“真”，并深入西方术语学中历史地把握外来术语的学术背景，还其本来面目，澄清误释，避免误读。

## 二、 术语的学术化创新

我们对西方音乐术语，既有中国化的误释，也有学术化的创新。这一点同样值得研究，某些西方音乐术语译成中文，偏离了原来的本义，赋予了新的含义，这是音乐术语的学术化创新，对西方学术本土化有着积极意义。下面这里以“调式半音体系”这一术语为例加以说明。

调式半音体系（Modal Chromaticism）这个术语是巴托克提出来的。1943 年，巴托克在美国哈佛大学作了总题为“匈牙利新艺术音乐的主要特征”的四次专题讲学，介绍了“调式半音体系”①。1981 年，“调式半音体系”首次出现在国内学术期刊中②。此后，许多学者都对调式半音体系作过解释并运用于作品分析。这里，先对巴托克调

---

① 巴托克：《匈牙利新艺术音乐的主要特征》，郑英烈译、孟文涛校《巴托克论文书信选》（增订版），人民音乐出版社 1985 年版，第 170 页。

② 参见杨通八《巴托克〈钢琴即兴曲〉的和声研究》，《音乐研究》1981 年第 3 期，第 100 页。杨通八告诉笔者，他论文中的“调式半音体系”一词的中文译名出自郑英烈翻译的巴托克“匈牙利新艺术音乐的主要特征”，译文当时是油印体，全文正式发表于 1985 年。见注①。

式半音体系作简要介绍。以下是第三专题“新的半音体系”的开头，摘录如下：

> 我们的下一个课题所要介绍的，是新的半音体系。在作详细介绍之前，有必要对各种调式重迭所带来的结果作一简要的概述。开始，是一种有限的双调式或多调式的应用。随后，由于双调式的应用而导致包含作用全新的半音音级的自然音阶或音阶片段的应用。这些半音音级，既不是某和弦的变化音，也不倾向到后一和弦的某一个音级；只能把它们看作是不同调式同时应用的组成部分，而在特定时间内，某些貌似变化音的音级属于某一调式，另一些音级属于另一调式。这些音级绝对没有和弦的功能；相反，它们具有自然音旋律的功能。如果把这些音级都分拣出来并归入各自所属的调式中，便可一目了然。
>
> 这个调式半音体系（以后我们就这么称呼，以区别于十九世纪的和弦半音体系）是匈牙利新艺术音乐的一个主要特征。另一个不同的特征，也许你们还记得，就是在我们作品中五声性旋律结构的出现，作为——可以这么说——调式半音体系的对照，虽然两者可以结合在一起。
>
> 由于经常应用调式半音体系，渐渐地使我产生了想尝试一种新的旋律半音体系的念头，这个念头完全是下意识和本能地发展起来的。①

郑英烈首次将巴托克在哈佛大学的讲学全文翻译出来，在国内产生了深远影响。统观译文，巴托克实际上介绍了两种不同的半音体系，一是“调式半音体系”（Modal Chromaticism），一是“新的旋律半音体系”（Melody New Chromaticism）。巴托克在“新的半音体系”专题中着重要介绍的正是“新的旋律半音体系”。调式半音体系，是指某些调式音级的综合，这一点好理解，也已成为国内学者共识。“新的旋律半音体系”是指什么呢？巴托克认为这种旋律半音体系，其旋律的最初形态源自民间，如一个纯四度音域中，可以包含5—7个音级，构成半音旋律；作曲家扩大其音域，增加其音高材料，便可以形成包含至12个音级的高度半音化的旋律。这种旋律半音体系音级是独立的，有“变化音级”和“自然音级”。巴托克很有意思地借用“扩大”、“压缩”来解释旋律中“自然音级”与“变化音级”之间的交替，即所谓“变化音旋律扩大为自然音旋律”，“自然音旋律压缩成为变化音旋律”。这种表述理解起来颇费周折，但有一点是明确的，旋律半音体系的音高材料是旋律本身独立的音级，不能被理解为某些调式音级的综合。在这一点上，巴托克的“调式半音体系”与“新的旋律半音体系”是不同的，而两者的共同点在于，这两种体系都有自己的“基音”。

巴托克提出“调式半音体系”和“新的旋律半音体系”目的都在于解释那些介于

---

① 巴托克：《匈牙利新艺术音乐的主要特征》，郑英烈译、孟文涛校《巴托克论文书信选》（增订版），人民音乐出版社1985年版。

有调与无调之间的12音现象[①]。两种调式半音体系的12个音高材料，不同于调性扩张形成的半音体系，也不同于无调性音乐。上述巴托克的讲话中提到的“19世纪和弦半音体系”，就是调性扩张形成的半音体系，即通过副属结构使音高材料扩张至12音的半音体系，内部服从于功能性的调性逻辑，有明确的调性主音[②]。它有别于无调性音乐的12音，无调性音乐（Atonal[③]）无论是序列化的12音，还是非序列化的12音，既没有调性主音、也没有旋律主音，12个音地位平等。

桑桐把巴托克的两种半音体系归纳为三个特点：“1. 以基音（调中心音）为中心，属于有调性范畴；2. 变音及由各类调式变音所组成，或由自然音级或变音级的扩大或减缩形成；3. 除与基音的关系外，各音都是独立的，无依附或需解决的要求。”[④]

调式半音体系的确要求建立在共同的“基音”上，正如巴托克所说：“无调性音乐压根就没有基音，多调性可以提出——或应该提出——若干个基音，而多调式则只能提出一个基音，因此我们的音乐，我指的是匈牙利新艺术音乐，常常是建立在一个单一的基音上，无论是局部还是整体都一样。”[⑤] 但是，这个“基音”（fundamental note）到底指什么呢？我同意这样的看法：“‘基音’在巴托克的音乐中有多方面的含义。它可以表现为音响学意义上的基础音，调性中心，调式主音、对称结构中的轴音，以及一定音乐段落中的起讫音（或者称作‘一根无形的主音轴’）。”[⑥] 可见，“基音”含义是多方面的，它可以作为音高出现在乐谱中，也可以作为音高不出现在乐谱中，出现在乐谱中，也不一定就是指“调式主音”，相对于基音而言，主音并不是一个不可或缺的要件。

巴托克的“调式半音体系”和“新的旋律半音体系”，为我们理解巴托克的创作

---

① 梅纽因评价道：“巴托克就是要向勋伯格证明用上了全部的12音仍能保持调的存在。”（“The 12-note ‘row’ theme found in the outer movements of the Violin Concerto (bb117) of 1937 - 8 (Bartók's second concerto for the instrument, though never numbered by the composer) is another instance of such chromaticism, with which, as reported by Yehudi Menuhin, Bartók ‘wanted to show Schoenberg that one can use all 12 tones and still remain tonal’.”）“Bartók, Béla”,. Grove Music Online comprises the full text of The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell (London, 2001). http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html? from=search&session_search_id=229842674&hitnum=1&section=music.40686.6.

② 对于“和弦半音体系”，勋伯格视其为“调性扩张”的结果，属于“调的领域”。

③ Atonal，无调性，“无调性通常指该处的音乐没有调性中心，不偏不倚地使用半音音阶，即八度中的12个半音各有自主的功能，并不与一个调的中心有关系。”巴托克：《匈牙利新艺术音乐的主要特征》，郑英烈译，孟文涛校《巴托克论文书信选》（增订版），人民音乐出版社1985年版，第41—42页。

④ 引文中“属于有调性范畴”的“有调性”，我理解为有调，即与atonal相对的tonal，不是tonality。参见桑桐《半音化的历史演进》，上海音乐出版社2004年版，第435页。

⑤ 巴托克：《匈牙利新艺术音乐的主要特征》，郑英烈译、孟文涛校《巴托克论文书信选》（增订版），人民音乐出版社1985年版，第170页。

⑥ 参见周雪石《同基音场旋律的调式形态——巴托克弦乐四重奏研究之一》，《黄钟》1991年第3期，第44页。此文系周雪石硕士论文内容，指导老师：赵德义。

提供了便利，也为我们理解某些中国音乐创作提供了方法论。特别是第一种“调式半音体系”，与国内音乐中调式综合现象有着密切的关系，更受到学者的关注，并运用于作品的分析①。

“调式半音体系”这一术语进入我国，在具体的解释上，侧重不同，表述不一，如“调式逻辑”②、“综合调式”③、“调式复合”④ 等。这些并无本质区别，因为调式逻辑是综合调式或调式复合的和声思维，综合调式或调式复合是调式逻辑的必然结果。

值得关注的是，调式半音体系与五声性旋律的结合。这是调式半音体系中国化的新特点。在巴托克的论述中，调式半音体系主要是用以说明七声音阶的调式结合体的，并不是指五声音阶的调式综合的。将调式半音体系与五声性旋律结构结合在一起，并不是巴托克提出“调式半音体系”的本意。巴托克承认两者可以结合，但他更在意两者的区别。在谈到“两者可以结合在一起”时，巴托克仅一笔带过，没有给我们留下分析实例。中国学者在领悟其精神后，看到了两者之间的关系，并将调式半音体系运用于基于五声性的调式和声综合体的研究，拓展了巴托克调式半音体系原有的内容。

当然，在运用调式半音体系对五声性调式综合体进行说明时，还存在诸多不尽如人意的地方。比如，对调式综合体的分析说明，有的采用中古调式的名称，有的采用中国五声调式的名称，有的兼用五声调式、中古调式及大小调式名称，导致调式名目繁多，同居一体。又比如，只关注调式综合体的结果，而忽略调式综合体形成的原因，这样一来，分析往往只是围绕主音列出各种调式类型，分析成了对同主音不同调式的综合体的图示说明。当遇到 12 个音高材料的调式归属及调式主音时，这种分析不可避免地会陷入繁难细琐细节之中。

这些问题都可以在实践中得以改善，正如前面对调式半音体系中的“基音”的解释，实际上，调式半音体系在同主音各调式综合体之外更有用武之地。作为“音响学意义的基础音”，就 12 律而言，基音是 12 律所由生成的初始音；就 7 律而言，基音可

---

① 比如，杨通八分析马思聪小提琴作品《喇嘛寺院》，见杨通八《调式半音体系与和声的现代民族风格》，《中国音乐学》1986 年第 3 期，第 52 页。李诗原分析江文也钢琴作品的《断章小品》，见李诗原《从调性到无调性——西方现代主义音乐技法 1949 年以前在中国音乐创作中的运用》，《黄钟》1992 年第 4 期，第 72 页。江江分析张志远民乐合奏《燕歌行》，见江江《引商送羽 大漠长河——张志远民乐合奏〈燕歌行〉解读》，《黄钟》2004 年第 1 期等。

② 即“依照调式逻辑来重新组织全部和声材料的新方法”，见杨通八《巴托克〈钢琴即兴曲〉的和声研究》，《音乐研究》1981 年第 3 期，第 100 页。

③ 即“综合调式的广泛运用，出现了调式的半音体系”，见郑英烈《12 音体系的历史演进》，《星海音乐学院学报》1982 年第 2 期，第 77 页。又如“把不同的自然调式重叠在一起而形成的一种‘综合调式’”，见李诗原《从调性到无调性——西方现代主义音乐技法 1949 年以前在中国音乐创作中的运用》，《黄钟》1992 年第 4 期，第 71 页。

④ “这个体系正如众所周知，是调式复合（即所谓“多调式”polymodality）的结果”，见陈世宾《论巴托克的多调式和声中的和弦结构形式》，《音乐研究》1985 年第 1 期，第 91 页。

以是7音所由生成的初始音，是均主，即中国古音阶的第一级（宫音）。在调式半音体系中，调式主音常以旋律的方式呈现，是旋律性主音，处在某个声部或某个片段中，它在音高材料的拓展方式中并无实际的价值，而起决定作用的还是12个音高材料的基音，或者7个音高材料的宫音。因此，只要抓住了不同调式的宫位及其何以被综合的内在机制，就能够说明这个调式综合体，起到事半功倍的效果。具体细节，这里不赘，待另文阐释。

重要的是，调式半音体系与中国五声性旋律结合起来了，形成了一种新的考察音高材料组织方式的新视野。从简单的5声、7声、9声及12声的调式综合现象均能得以阐释，这是中国学者对巴托克调式综合思想的创作性发挥。正如杨通八所描述的那样："调式半音体系与中国音乐有一种天然的亲缘关系，这颗产生于欧洲的音乐技术种子一旦植入中国的土壤，就能生出茁壮的幼苗、茂密的枝叶和结出甘美的果实。"①

调式半音体系之所以能与中国民族调式相结合，而不违背这一术语的原有的精神，是因为调式半音体系是一种基于调式思维的音高组织方式，中国的调式综合是这一术语的外延的扩展形式，是这一术语的内涵的本然要求。中国理论家为调式半音体系提供了中国经验，这无疑丰富了调式半音体系的学术思想。

总而言之，西方音乐术语译成中文，就开始了中国化意义的生成过程。术语在语际转换之后，原词信息在翻译中会"被过滤"，同时，也会"被赋予"。这种原词信息的减少或增加，是不可避免的。西方音乐术语给中国音乐学术带来了困惑，也给中国音乐学术带来新鲜血液。外来术语给我们留下了误释的陷阱，也给我们提供了创新的空间。近百年来，西方音乐术语的中国化过程，极大地促进了中国音乐学术的发展，同时，也为世界音乐理论提供了中国经验。在这个过程中，既有剥离原义的误释，也有增释原义的创新。这两者都融入了中国音乐理论的学术史之中。因此，对西方音乐术语，求其真、辨其伪、赋其意义，是一项长期的与学术成长相伴随的学术史的工作。

**作者简介：**江江（1964—　），博士，中国音乐学院音乐学系副教授。研究方向：中国近现代音乐史。

原载《音乐与表演》2013年第2期

① 杨通八：《调式半音体系与和声的现代民族风格》，《中国音乐学》1986年第3期，第54页。

蒋存梅

# 站在巨人的肩膀上
## ——音乐心理学实验数据的收集与解释

近年实证研究方法日益受到国内音乐学界的关注，开始渗透到音乐学的研究中去。实证研究方法包括观察法、谈话法、测验法、个案法、实验法等。它主要通过观察或实验获取数据，探究问题，科学地揭示事物发展的本质和规律。在实证研究诸方法中，实验法可以有效控制无关变量，通过操纵自变量探究因变量的变化，获得的数据更为可靠。因此，它在实证研究方法学上的科学性更为突出。①

音乐心理学是一门从科学视角来研究人类音乐思维和行为的学科。② 实证研究方法是音乐心理学区别于音乐学其他学科的突出标志之一。关于音乐心理学的方法论特点，先前许多研究已经论及，③ 本文不再赘述。问题是，是不是所有的数据都是可靠的？答案显然是否定的。那么，如何获得可靠的数据，达到对相关问题的论证？这是研究者关心的问题，它决定着实验研究是否可以公开发表。基于此，笔者在下文中将根据自身实验研究经验以及近年承担国外期刊论文审稿人的心得，围绕音乐心理学实验研究，论述如何收集可靠的实验数据，并对它进行合理解释，以期推进中国音乐心理学的实验研究进程，并试图为音乐学其他学科的实证研究方法提供借鉴。

### 一、 音乐心理学实验研究伦理

遵循实验研究伦理原则是获得有效且可靠实验数据的基础。按照国际研究惯例，以人类为被试的实验研究，必须获得所属单位伦理审查委员会（Institutional review

---

① 郭秀艳：《实验心理学》，人民教育出版社 2004 年版。

② Stanley，S.，Tyrrell，J.，Eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*，Vol. 18［M］. New York：Oxford University Press，2001：527.

③ 周海宏：《音乐心理学：走向实证的音乐学研究》，《黄钟》2001 年第 1 期，第 20—21 页。蔡黎曼、黄虹：《西方音乐心理学研究方法对我国音乐心理学研究的启示》，《中国音乐》2007 年第 2 期，第 186—188 页。程茵：《以实证研究为主题的我国音乐心理学研究方法之我见——与〈音乐心理学及其方法论的再探讨〉》，《人民音乐》2007 年第 5 期，第 83—85 页。

board）的批准，研究者方可开始实验。音乐心理学主要关注人类的音乐思维和行为，因此，在确定研究方案之后，实验操作之前，研究者必须向所属单位的伦理审查委员会递交申请，经过伦理审查委员会审查批准之后，实验才能开始。以人类为被试的实验研究伦理审查的目的在于保证被试的知情权，尊重被试的隐私，确保被试的人身安全和权益等。

按照人类被试实验伦理原则，实验前，被试需签署知情同意书。[①] 知情同意书应包括研究目的、实验过程、实验风险和副作用、被试的隐私权、受益情况等内容。主试应向被试逐项解释这些内容。

首先，主试应介绍实验的大致情况，重点介绍实验过程和被试的任务。这是因为，被试有权利知道他们即将要做什么，据此决定他们是否要参与实验。比如，在旋律记忆研究中，主试告诉被试，在实验中，他们将听到若干由两个旋律片段构成的实验刺激，每个实验刺激中的两个旋律片段间隔 4 分钟，被试的任务是通过电脑按键回答这两个旋律片段是否相同。

其次，主试需说明实验是否对被试造成潜在的风险和副作用。一般来说，音乐心理学行为实验的潜在风险和副作用较小，除非研究者采用非常规的实验刺激和任务。但是，对于涉及音乐脑加工的研究来说，由于大多数被试对无创性脑功能成像技术比较陌生，他们大多会顾虑这些实验是否将对他们的健康造成潜在的风险和副作用。在这种情况下，向被试详细介绍实验的潜在风险和副作用尤其必要。比如在音乐脑电研究中，主试需要向被试解释脑电实验诱发音乐脑电波的原理，同时，还需告诉被试，戴上电极帽之后，主试要用注射器对电极帽的每个电极注入电极膏。在注入电极膏的过程中，由于注射器针头是平的，因此不会给被试造成伤痛，等等。总之，主试必须如实地说明实验是否将给被试带来任何风险和副作用。

最后，主试应介绍被试的权利和受益情况。被试参加实验是否是自愿的，这一点尤为重要。主试必须强调实验是基于自愿原则，被试可以在实验的任何过程中要求退出，并且不会因为退出实验而受到任何处罚或损失。同时，为了确保被试的隐私权，主试还需说明，在数据搜集后，被试的姓名和其他身份信息将被删除，绝不可能出现在任何发表的论著或教学的材料中。此外，被试在实验中的受益情况以及被试费也必须在知情同意书上明确注明。

在国际研究合作中，如果研究没有获得相关组织的伦理审查委员会批准，其他研究人员将不会同意参与合作。对于正规期刊来说，在投稿时，编辑部将要求提供伦理审查委员会的同意书，并要求研究者在正文中注明每个被试是否签署过知情同意书，这也是国际期刊投稿的基本要求。由此可见，实验研究伦理不仅是音乐心理学研究者

---

① 大多数音乐心理学研究都需要签署知情同意书，除非特殊原因，研究者可向所属单位的伦理审查委员会申请免除知情同意程序。

必须遵循的基本原则，也是研究者获取可靠数据的必要前提。

## 二、 研究问题与实验假设

与音乐学其他学科一样，研究问题在音乐心理学研究中极为重要。它关系到研究是否具有价值和意义，决定着实验数据是否有效，并影响着研究是否可以公开发表。从表面上看，可靠数据的获得似乎只与实验和数据分析相关。事实上，对于实验研究来说，实验数据的产生源于研究问题。因为有了问题，研究者才开展实验并获得相关数据。数据的最终目的是阐述并论证研究问题。因此，研究问题通过实验数据得以论证，研究的价值和意义完全依赖于实验数据的可靠性。

那么研究问题如何影响数据的可靠性呢？

众所周知，研究问题来源于对已有研究现状与不足的分析，即研究问题的提出要站在巨人的肩膀上。这是判断该研究是否具有价值和意义的根本指标。如果研究者在文献梳理中遗漏了一些文献，其结果，该研究实验也许已经由其他研究者公开发表过了，显然该研究数据就没有价值。类似的，如果研究者对已有研究文献分析不够透彻，导致研究者没有发现已有研究中存在的问题，并以此为基础，继续开展实验，在这种情况下，研究数据也是无效的。因此，音乐心理学研究者不仅要全面梳理已有研究文献，而且还必须对这些文献进行细致分析，二者缺一不可。

在对已有研究文献梳理过程中，研究者不仅要关注已有研究的结论，还必须分析已有研究如何得出这些结论，即关注实验的具体方法。这是因为，在实验研究中，实验细节的不同有可能导致实验结果的差异。以被试任务为例，许多研究已表明，实验研究中被试任务的不同将导致实验结果的差异。[①] 在一项音乐加工的脑电研究中，实验材料都是由 5 个和弦构成的和弦片段。研究者操纵句末的和弦终止，从而形成完满终止和违规终止两种实验条件。针对同一类型被试，以下两种被试任务将产生不同的实验结果：一种任务是研究者有意识转移被试的注意力，要求被试判断和弦片段中是否存在音色的变化（在 5 个和弦中，可能有一个和弦的音色发生变化）；另一种任务是研究者要求被试对句尾的和声变化做出反应。从实验结果来看，前者可能仅仅出现 ERAN 脑电成分，后者不仅可能诱发出 ERAN，而且必然伴随 P3a 成分，这是由于被试的注意参与了加工（即朝向注意）。[②] 虽然该研究中实验材料完全相同，如果后续研

---

① Rinne, T., Koistinen, S., Salonen, O., Alho, K.. *Task—Dependent Activations of Human Auditory Cortex during Pitch Discrimination and Pitch Memory Tasks* [J]. The Journal of Neuroscience, 2009, 29 (42) 13338—13343. Dysona, B. J., Alainb, C.. Is a change as good with a rest? Task—dependent effects of inter—trial contingency on concurrent sound segregation [J]. Brain Research, 2007, 1189 (16): 135—144.

② Koelsch S, Gunter T, Friederici A, Schroeger E.. *Brain indices of musical processing: "nonmusicians" are musical* [J]. Journal of Cognitive Neuroscience, 2000, 12: 520—541.

究者没有注意到实验中被试任务的差异，而简单地对该研究下结论，并进一步开展实验，显然实验数据的错误在所难免。

实验假设在实验研究中是必不可少的。它是对研究问题所提出的假说。值得注意的是，实验假设并不是随意提出的，它以对已有研究的分析为基础。实验假设的依据就是已有的研究结果。在实验研究中，实验假设依赖于数据对其进行验证。如果数据结果与实验假设一致，那么数据的解释就显得相对顺利。反之，如果数据与实验假设不一致，有可能源于两种情况：第一，研究者可能在文献梳理和分析方面存在问题，或者实验设计和分析统计存在瑕疵，这种情况下，实验数据就是无效的；第二，如果第一种情况没有存在问题，同时，虽然实验数据不能通过该研究文献综述中的研究进行解释，但是可以通过其他的研究得到解释，在这种情况下，研究者可能发现了很有价值的结论。

由上可见，不论是研究问题还是实验假设，要获得可靠的实验数据，音乐心理学的实验研究必然离不开已有研究文献。

## 三、 实验方法和数据统计

在实验研究中，实验方法和数据统计是与实验数据密切相关的两个环节。实验方法与数据统计直接影响数据的结果，决定实验数据的可靠性。

对于研究者来说，在确定实验方案之前，他们必然要反复琢磨一个问题：实验设计是否可以验证实验假设？这是实验研究的核心问题，也是获得可靠数据的保证。具体说来，研究者是否明确实验的自变量和因变量？如何操纵自变量？自变量包括几个水平？实验是否控制了额外变量？被试样本选择是否具有代表性？等等。在以上问题中，变量是实验的核心，体现出实验研究的基本特征。[①]

一般来说，研究方法包括筛选被试、实验刺激、实验程序以及数据分析方法。那么对于研究者来说，如何通过研究方法确保数据的可靠性呢？

当研究者确定了自变量和因变量之后，首先，他们必须选择被试样本。在选取被试样本时，研究者必须明了选取该被试样本的缘由，控制了样本中的哪些变量？文献依据何在？比如，在一项音乐减压研究中，研究者要考察音乐类型（镇静的/刺激的音乐）和音乐偏好是否对音乐减压效果产生影响。在确定自变量和因变量之后，通过阅读相关文献，研究者还发现，被试性别和音乐教育程度等因素也有可能影响音乐减压效果。在这种情况下，如果研究者不想考察被试性别或音乐教育程度对音乐减压效果的影响，那么研究者就必须控制这些额外变量，免除额外变量对音乐减压的效应。研究者可以采用匹配法，即每组被试包含的男女被试数量一样，同时确保各组被试的音乐教育程度之间不具有统计差异。

---

① 郭秀艳：《实验心理学》，人民教育出版社 2004 年版。

其次，对于实验刺激来说，研究者要明确自变量的操纵是否得当？自变量所包括的水平是否明确？实验刺激是否体现出自变量操纵的思路？实验刺激如何制作？在制作中控制了哪些额外变量？文献依据何在？等等。最后，即便是实验程序，研究者也需要已有文献的支持。比如，在实验中，实验刺激如何呈现？每组刺激呈现顺序是否需要平衡，从而抵消顺序效应？如果不需要进行刺激之间的平衡，设计逻辑或文献依据何在？同时，研究者必须明确被试任务与研究目的之间的相关性，避免由于被试任务安排的失误导致无效的数据。

实验实施之后，接下来的工作就是对收集到的实验数据进行统计检验。统计检验决定实验研究的结果。因此，对于研究者来说，选择合理的统计检验对获得可靠数据至关重要。事实上，在数据分析中，为了尽可能避免统计误差，研究者可能采用一种非常规的统计检验方法。[①] 在这种情况下，研究者必须清楚地意识到采用非常规方法进行统计的缘由，这种非常规方法与常规方法分析的结果是否具有差异。同时，非常规方法运用的合理性最好需要已有文献的支持。以脑电研究为例，尽管存在多种的脑电数据分析统计方法，但是，大多数研究都依赖于目测（visual observation）选取一些脑电波差异比较显著的电极，并针对这些电极选取合适的时间窗口，最后通过方差检验考察大脑的加工情况。显然，研究者的目测必然伴随某些误差。在笔者 2012 年发表的脑电研究中，为了完全避免目测可能造成的偏差，笔者以大脑 64 个电极为考察对象，在时间窗口方面，笔者也不依赖于目测选取时间窗口，而是全面展示大脑在 0—1100 毫秒之间的脑电活动，并根据听觉加工的早、中、晚三个阶段进行脑电分段。从逻辑上说，这种分析方法显然完全排除目测可能造成的偏差。最后，根据已有的文献，笔者分别对 64 个电极在早、中、晚三个阶段的平均波幅进行卡方检验，并通过事后检验（Bonferroni）进行校正。[②]

可见，即便是对实验方法的设计，还是对数据检验方法的选择，研究者都必须以已有研究文献为基础。只有这样，才能确保实验数据的可靠性。

## 四、 数据结果讨论

实验数据一旦收集完毕，研究者需要对数据结果进行讨论分析。这对实验研究来说尤为重要。数据结果讨论是对实验设计合理性的检验，也是衡量实验数据可靠性的一个关键环节。可以说，数据结果讨论是否充分直接影响数据可靠性的判断。

---

① 值得说明的是，这里非常规方法是区别于常规方法，即在同类研究中经常使用的统计检验方法。从某种意义上说，与常规方法相比，非常规方法可能属于一种新的方法。

② Jiang C, Hamm JP, Lim VK, Kirk IJ, Chen X, et al. Amusia Results in Abnormal Brain Activity following Inappropriate Intonation during Speech Comprehension [J]. PLoS ONE, 2012, 7 (7): e41411. Doi: 10.1371/journal.pone.0041411.

对数据结果的讨论就是对数据进行解释。这种解释实质上是将数据结果放置在已有研究文献之中，通过已有研究结果对数据的合理性进行解释。如上所述，研究问题的提出和假设都是建立在已有的研究基础上，因此，数据结果的讨论首先要说明该结果是否验证了实验假设。具体说来，研究者要将结果与已有同类研究进行比较，明确数据结果与已有哪些研究结果一致，为什么？与哪些研究结果不一致，原因何在？对于有经验的研究者来说，数据结果讨论所涉及的研究不仅仅局限于问题提出和假设所涉及的研究背景文献，而是大大超出这些研究文献范围。在解释数据结果与已有研究是否一致时，尤其在解释数据一致与否的原因时，研究者不仅要充分挖掘并分析研究背景文献，同时还需要进一步从其他研究文献获得实证支持，阐述数据合理性的原因。

另一方面，对于研究者来说，实验研究不仅是为了对已有研究成果进行验证，而是通过实验，发现新的实验成果，提供新的实证依据。这就是实验研究的“亮点”。是否这种“新发现”能成为研究的“亮点”？这完全取决于研究者是否可以从已有研究中找到解释的依据。要做到这一点，研究者不仅需要充分挖掘实验数据的意义，还必须广泛收集文献，分析、归纳和整合已有研究成果，从中找到解释数据的可能性，为研究的“亮点”进行佐证。

可见，与研究问题提出和实验假设一样，实验数据的讨论和解释也依赖于已有研究成果。合理的数据解释必然建立在已有文献的基础上，并依赖于研究者对已有研究成果的挖掘和分析。

值得补充的是，根据以上实验数据收集和解释的思路，实证研究一般包括以下内容：(1) 相关研究的文献综述；(2) 研究问题和数据收集的方法；(3) 数据结果的分析；(4) 数据的解释或讨论。对于音乐心理学实验研究来说，实验报告写作必须符合美国心理学会规定的出版要求（American Psychological Association，即 APA 格式）。这是国内外正规刊物投稿和发表的基本要求。因此，音乐心理学实验研究包含四个部分：(1) 引言：在文献综述基础上，提出研究问题和假设；(2) 方法：阐述研究所采用的方法；(3) 结果：报告实验数据结果；(4) 讨论和结论：针对研究结果进行解释，并得出研究结论。

综上所述，在音乐心理学实验研究中，不论是数据收集，还是数据解释，每一环节都离不开已有研究文献的支持。因此，研究者不仅要全面了解已有的相关研究成果，而且要透彻把握这些研究成果，只有这样，实验数据才可能是可靠的，音乐心理学的研究才真正是站在巨人的肩膀上，并实现实证研究的科学性。

**作者简介：** 蒋存梅（1968— ），博士，上海师范大学音乐学院教授、博士生导师。研究方向：音乐心理学。

原载《音乐与表演》2013 年第 2 期

柯 扬

# 再论当代美国音乐美学研究的跨学科倾向

笔者曾在此前撰文就当代美国音乐美学的研究现状作了介绍，[①] 指出其音乐美学成果大多体现出鲜明的跨学科意识，许多研究者有着丰富的学习经历和多样的知识背景——他们要么是曾学习音乐的哲学家、社会学家、心理学家，要么同时涉猎音乐创作、表演及人文研究，音乐美学往往是其研究领域之一。拙文亦曾指出，进一步强化学科交叉意识，拓展学科交叉的可能性，或许是我国音乐美学未来发展的趋向之一。然而，“跨学科”并不是我们研究的目的，它仅是一种手段或途径。作为音乐美学研究者，吸收、采用其他学科的知识、视角或方法，有助于发现新的学术生长点，深化本学科问题的研究。因此，在强调跨学科意识的同时，必须强调问题意识，[②] 提倡以问题意识整合跨学科研究。本文将通过审视当代美国音乐美学中的三项研究，阐述以问题意识整合跨学科研究的可能性。

## 一、 马克·邦斯论贝多芬时代的音乐接受范式

第一项研究是音乐接受史研究。音乐接受史问题一直是音乐史学家和美学家共同关心的领域。当代音乐接受史研究的一个明显倾向是，尝试改变以作品为中心的研究思路，把目光更多地投向听众，以探讨音乐接受在不同历史文化时期的演变及其对创作的影响。

---

① 柯扬：《当代美国音乐美学研究的跨学科倾向及相关思考》，《音乐研究》2012 年第 2 期。

② 关于音乐美学研究中的问题意识，许多学者早有论述：周海宏曾在论文《音乐美学研究中的方法论问题》（《中国音乐学》1992 年第 1 期）中对“方法”和“问题”的关系作了阐述，认为采用新方法是为了解决问题，新方法或有助于阐明问题，也可能把问题弄乱，切勿为了赶时髦而忽略了直面问题的研究。韩锺恩则在《“问题意识”与“前瞻性”预设——由音乐美学学科建设“长时段”叙事所引发》（《人民音乐》2002 年第 1 期）一文中谈及“以问题驱动的研究”，强调应先有“问题”，再寻求“以什么样的方式去研究什么样的问题”。邢维凯在第九届全国音乐美学学术研讨会上也强调，研究生教学中应以问题意识为中心，学生学习过程应贯穿自己感兴趣的问题，导师的职责是帮助学生如何去解决这个问题。

早在20世纪70年代，波兰音乐美学家卓菲娅·丽萨（Z. Lissa）便将音乐接受视为音乐文化史研究的要素之一，[①] 德国音乐史家达尔豪斯（C. Dahlhaus）则提出“音乐结构史”概念，强调史学研究不仅要关注作品，还应关注音乐机构、审美观念、创作规范等方面。[②] 美国当代音乐史家马克·伊凡·邦斯（M. E. Bonds）[③] 的专著《作为思想的音乐：在贝多芬时代聆听交响乐》（2006）[④] 便是对以上治学观念的践行。

邦斯提出的问题是：1800年前后（贝多芬时代），西方音乐文化到底发生了怎样的变化，使人们改变了对音乐的看法，由此促进了器乐音乐、特别是交响乐的发展？其核心观点是：西方人的音乐接受正逐步从“修辞学主导范式”转向“哲学主导范式”，这一转变始于德奥文化圈。

邦斯指出，在18世纪末以前，音乐往往被视为情感或心灵的语言，但由于它无法传达明确的语义，无法实现明确的修辞效果，感官价值多于理性价值，因此，音乐——特别是器乐音乐，在诸艺术体系中地位较低。但在1800年前后，德国唯心主义哲学的崛起为音乐接受范式的转换提供了坚实的观念基础。康德（I. Kant）虽曾贬低器乐音乐，称其无法成为审美观照（aesthetic contemplation）的对象，但其哲学中的两个观点却为后来的观念转换埋下了伏笔。其一，推崇主体性。康德强调主体认知能力对外部世界的构建，凸显审美感知的创造性，提升想象力在审美过程中的地位。其二，强调艺术传达审美观念。审美观念是理性观念的对立物，它由想象力唤起，蕴含着许多思想，却无法被语言、概念明确表达。康德之后，谢林（F. Schelling）将以上思路进行了扩展，认为艺术的本质在于通过有限的形式传递“无限”（infinite）和“真理”（truth），它们同样无法言传，只有通过审美感知才可能把握。邦斯指出，在这样一种新的观念主导下，原本在修辞学意义上含糊不清的器乐音乐，恰恰成了传递难以言传的“无限”内涵的最佳手段，恰恰为审美想象留出了最大的空间。许多诗人、评论家进而通过诗化语言，赋予了音乐、特别是器乐音乐前所未有的价值。瓦肯罗德（W. H. Wackenroder）认为音乐能帮助人们摆脱现实的痛苦，引向更高的所在；采尔特（C. F. Zelter）相信聆听音乐能将人的精神提升到超然之境；赫尔德（J. G. Herder）明确指出器乐音乐是最高的艺术，因为它能使人感悟“绝对”（Absolute），

---

① ［波］卓菲娅·丽萨：《作为音乐历史要素的音乐接受》，载于润洋《音乐美学新稿》，人民音乐出版社1992年版，第131—152页。

② ［德］卡尔·达尔豪斯：《音乐史学原理》，杨燕迪译，上海音乐学院出版社2006年版，第197页。

③ ［美］马克·伊凡·邦斯（M. E. Bonds），哈佛大学音乐学博士，现为北卡罗林纳大学音乐系教授，著有《贝多芬之后：原创在交响乐创作中的必要性》（*After Beethoven*：*Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge，MA：Harvard University Press，1996）；《无言的修辞：音乐形式与演说中的隐喻》.（*Wordless Rhetoric*：*Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge，MA：Harvard University Press，1991）等专著。

④ M. E. Bonds. *Music as Thought*：*Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*［M］. Princeton：Princeton University Press，2006：23—55，35.

并跨越主体与客体的鸿沟；E. T. A. 霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）则认为器乐音乐将引导人们走向未知的境界，贝多芬的交响曲向人们敞开了一个巨大、无限的王国。当这些看法逐渐成了气候，器乐音乐也就迎来了它勃兴的时代。[①]

以上邦斯所述已足见其整合美学、史学知识剖析问题的思路，这种思路对我们的音乐美学研究很有启示。

首先，在美学界，由德国学者尧斯（H. R. Jauss）于20世纪60年代末提出的"接受美学"早已为人们所熟知。对于21世纪的学者而言，如何发展、充实这种学说，使之更有说服力，是值得思考的问题。可以说，邦斯的研究为我们提供了一种可能性，即把接受问题与特定历史文化语境联系起来，通过具体的史料重构特定语境中的音乐接受范式，以此强化接受美学的普遍原理。在此，史学与美学构成了难分彼此、互为佐证的良性关系。

其次，邦斯的研究也使我们意识到在特定的音乐文化语境中理解经典美学思想的重要性。我们在研究某一历史时期的音乐思想时不能只关注该时期的音乐理论家及其著述，而忽视当时的哲学家、美学家、心理学家等，否则，研究必然是肤浅的。例如，研究18世纪的德国音乐思想，就必须同时阅读康德、谢林、黑格尔等哲学家的美学思想，思考他们的美学思想对当时音乐思想的影响。虽然这些大哲人未必是音乐的行家里手，但他们的哲学思想、美学思想对当时的文化、艺术思潮产生了重大影响，他们的音乐言论也往往是当时主流音乐文化意识的一份历史记载。认识到这一点，我们才会更有意识地以历史眼光审视它们，将其与特定语境中的音乐实践——创作、表演、欣赏和音乐理论联系起来，避免平面、肤浅的尴尬。

## 二、 卡恩·瑟鲁罗论音乐创作与战争的关系

第二项研究是"音乐创作与社会生活的关系"问题。传统美学家对这一问题的研究主要是宏观思辨的方法。但近年来，一些社会学家也对其表现出浓厚的兴趣，并运用统计学方法进行了一些有趣的研究。比如，美国社会学家卡恩·瑟鲁罗（K. A. Cerulo）[②] 从社会学的角度对音乐创作与战争的关系进行了深入的研究，其论文《社会动荡及其对音乐的影响：一种经验层面的剖析》（1984）[③] 便借助统计法讨论了第二

---

① M. E. Bonds. *Music as Thought : Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* [M]. Princeton : Princeton University Press，2006：23—55，35.

② [美] 卡恩·瑟鲁罗（Karen A. Cerulo），普林斯顿大学博士，现任罗格斯（Rutgers）大学社会学系教授，研究兴趣包括艺术符号系统的社会基础，认知概念、体系的文化、社会基础等，著有《身份设计：一个民族的视像与声音》（*Identity Designs : The Sights and Sounds of a Nation*，Rutgers University Press，1995）等专著。

③ Karen A. Cerulo. *Social Disruption and Its Effects on Music : An Empirical Analysis* [J]. Social Forces Volume 62 : 4，June 1984 : 885—904.

次世界大战对战区和非战区音乐创作的影响。

瑟鲁罗的研究分为如下几步：（1）选择作为分析对象的音乐作品。她选择了二战期间（1939—1947）出版或录制的16部古典音乐作品，这些作品须符合如下条件：作品的标题或主题与战争有关，并有作曲家言论为证；作品并非由政府赞助或委约，由此确保作品是作曲家对生活的直接反映。所选择的16部作品涉及6个国家、14位作曲家。这些作品和作曲家被分为两类，其一是战区作品，如巴托克（B. Bartok）的《第六弦乐四重奏》（1939），奥涅格（A. Honegger）的《第三交响曲》（1946），梅西安（O. Messiaen）的《末日四重奏》（1940—1941），米约（D. Milaud）的《送葬队伍》（*Cortege Funebre*，1939），普朗克（F. Poulenc）的《人形面孔》（*Figure Humaine*，1944—1945），肖斯塔科维奇（D. Shostakovich）的《第八交响曲》（1943），沃安·威廉斯（R. Vaughan Williams）的《第六交响曲》（1944—1947）等。其二是非战区作品，如巴伯（S. Barber）的《第二管弦乐篇章》（*Second Essay for Orchestra*，1942），卢卡斯·福斯（L. Foss）的《管弦乐队颂歌》（*Ode for Orchestra*，1944），伯纳德·赫尔曼（B. Herrmann）的《致阵亡者》（*For the Fallen*，1943），欣德米特（P. Hindemith）的《当丁香花最后在庭院开放之时》（*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*，1946），勋伯格（A. Schoenberg）的《一个华沙的幸存者》（1947），威廉·舒曼（W. Schuman）的《战争中的祈祷》（1942—1943）等。（2）为了说明战争对音乐创作的影响，必须呈现14位作曲家在战前和战时创作上的区别。由此，研究者再为每位作曲家选择两部战前作品，将其与各人战时的作品进行比较。（3）确定作品比较的角度和重点。从旋律、乐句结构、调性、力度、节奏、表现媒介、曲式结构7个方面展开技术细节的统计分析。重点审察战区和非战区作曲家各自在战前和战时的创作特征有何差异。（4）经过比较得出如下结果：战前，战区和非战区的音乐创作特征较为一致，旋律都显露出锯齿状、不连贯的特征，有较大的音程跳进；乐句大多具有规则结构；作品的力度对比适中；并未凸显非规则节奏型；较少偏离调性风格；运用传统的表现媒介和曲式结构等。然而，在战争期间，战区作品在五个方面呈现出较大变化：旋律更连贯；乐句结构开始呈现出不规则特征；力度对比更频繁；更多地运用非规则节奏型；曲式结构更为自由。这些变化并未出现在非战区作品中。（5）进一步解释上述现象的成因。瑟鲁罗指出，虽然不同地区的作曲家皆经历着经济上的匮乏，但非战区作曲家远离战场，回避了直接伤害，较具安全感，其社会生活和音乐创作便显露出一定的延续性。如卢卡斯·福斯在战时仍是波士顿交响乐团的钢琴手，威廉·舒曼则一直在音乐学院教书。与此相反，战区作曲家缺乏安全感，缺乏掌控环境和自身命运的能力。沃安·威廉斯在伦敦遭受空袭时是消防员，不得不边创作，边随时准备救火，肖斯塔科维奇的创作也时常被空袭打断。瑟鲁罗进而引用社会心理学理论，认为社会中的个体往往会将自己归属于某种超越自身的力量（power），如他人或社会，由此获得安全感和对自身生活的操控感（control），一旦失去这个力量，人们就会重塑另一种力量作为补偿。当作曲家因战争失去了群体庇护和对生活的

驾驭力时，便开始把音乐创作作为重新找回安全感和操控感的契机，由此他们要不断改造、反叛先前的音乐创作手法。

应该说，以上研究并非无懈可击。比如，其所涉及的作品数量仍是有限的，并带有一定的选择性，这多少会影响研究者对战区和非战区音乐创作特征的认定。又如，战区音乐创作的变化或许与作曲家对操控感的需求有关，但是否也与作曲家的情感表现需要有关？作者对此只字未提。但不论怎样，运用统计法分析音乐作品形态，以揭示战争对音乐创作的影响，此思路为音乐美学传统问题——音乐与社会生活之关系的思考带来了新的气息。

## 三、 爱德华·库恩论音乐的意义与阐释

第三项研究是“如何理解音乐的意义”。这一问题一直是古今众多音乐美学家苦苦思索的问题，但传统研究多抽象概括，而当代研究更重视通过具体作品的形态分析进行阐释。美国作曲家、音乐分析家爱德华·托纳·库恩（E. T. Cone）[①] 就是其中有代表性的音乐阐释者。在他常被提及的《舒伯特的约定性音符：音乐阐释学个案分析》（1982）一文[②]中，他不仅阐述了关于音乐意义的美学观点，还以舒伯特的《$^{b}$A大调音乐瞬间》（Op. 94，No. 6）为例，进行了一次示范性解读。以下从三方面简述。

### （一）音乐的两种意义

在音乐意义的构成上，库恩明显站在自律论和他律论相结合的立场上。他吸收符号学家威尔逊·库克（W. Coker）的观点，认为音乐具有两种意义，其一是“同质”（congeneric）意义，其二是“非同质”（extrageneric）意义。前者指仅蕴含在音乐结构、质料中的意义，体现为作品各部分之间的联系。后者则涉及非音乐对象，如事件、心境、情感、观念等，即音乐的表现性意义。库恩认为，同质意义往往是明确而具体的，非同质意义则较为宽泛。比如，有人将贝多芬《英雄交响曲》中的《葬礼进行曲》解读为：“第一部分……明显由悲痛态度主导，第二部分以相对宽慰的情绪作对比，是悲情的缓解……悲痛的音调通过一系列效果实现：低声部的进行曲式节奏缓慢，有着固定的律动；采用小调式，绵长的起始主和弦反复出现。”[③] 如此解读似乎同样适用于肖邦的葬礼进行曲，它更像对特定体裁的描述，而非对特定作品的描述。由

---

① ［美］爱德华·托纳·库恩（E. T. Cone），美国作曲家、音乐分析家，创作有数部交响，大量器乐重奏、独奏作品及声乐作品。其主要理论著作有《音乐形式与音乐表演》（*Musical Form and Musical Performance*，New York，1968）、《作曲家的人格声音》（*The Composer's Voice*，Berkeley，1974）等四部。

② E. T. Cone. *Schubert's Promissory Note：An Exercise in Musical Hermeneutics* ［J］. 19th－Century Music. Vol. 5. No. 3，Spring 1982：233－241.

③ 同②，第 234 页。
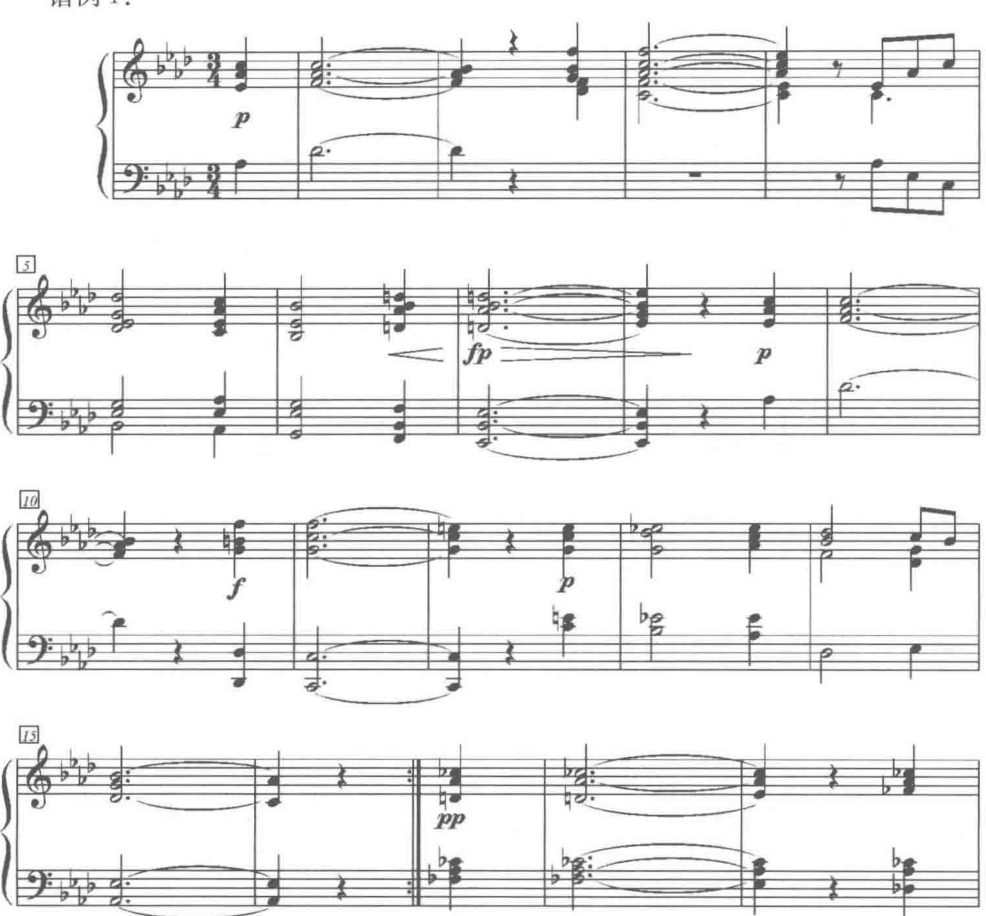
此，对非同质意义的解读必须建立在同质意义解读——亦即结构分析——的基础上。
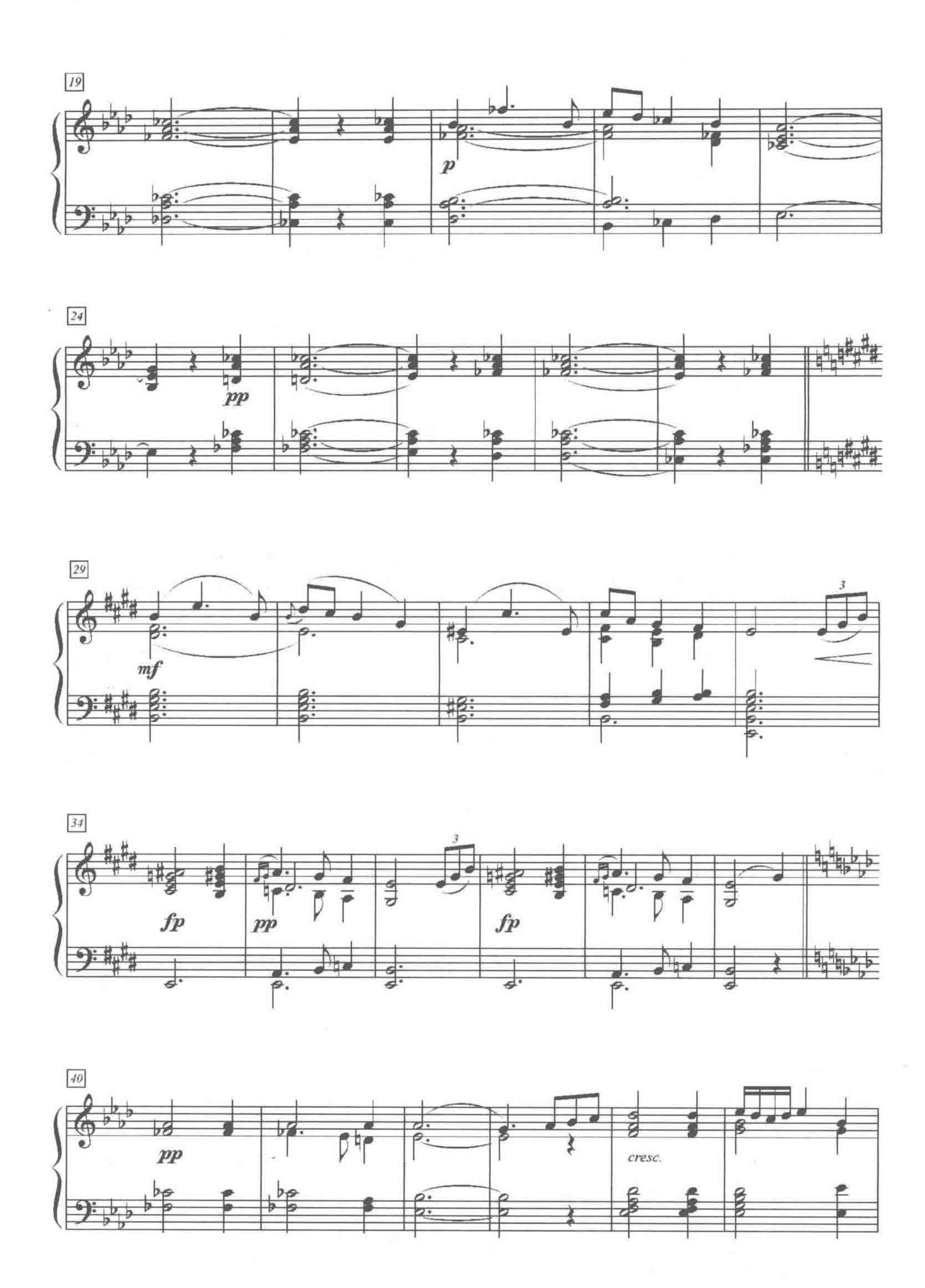
### （二）对《♭A 大调音乐瞬间》同质意义的解读
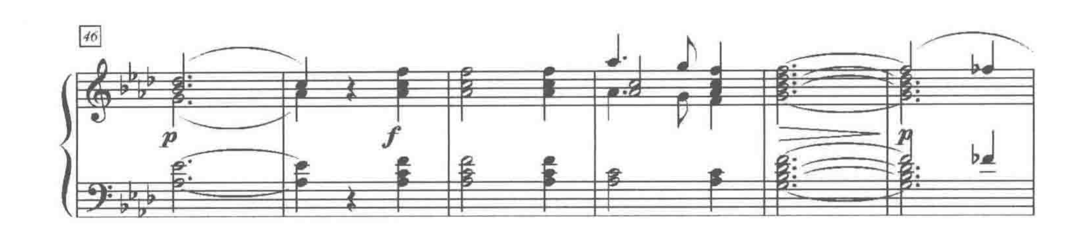
库恩首先介绍了该作品的基本信息：全曲第一部分是一个包含 a、b、c 三部分的歌曲体（song form），第二部分是一个三声中部，第三部分是第一部分的再现。随后，库恩从乐句结构、和声调性、音乐材料等角度对作品细节进行了分析。

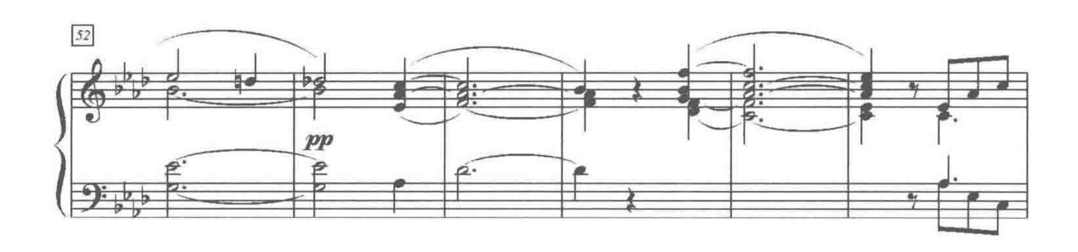
首先看歌曲体的 a 部分（见谱例 1—16 小节）。其音乐材料以具有延留音特征的动机开始，由两个 2＋2＋4（小节）结构组成（1—8，9—16 小节）；调性特征为：主调是♭A 大调，第 6—8 小节向♭E 大调（属调）离调，第 10—12 小节向 f 小调离调，后回归主调。库恩特别将第 12 小节的 E 称为“约定性音符”（promissory note）。在风格约定中，此音本应作为导音而向上解决到 F，却意外地被抑制而下行到♭E，这种对约定性处理的刻意违背在作品中屡次出现。

谱例 1：




19
p
24
pp
29
mf
3
34
fp
pp
3
fp
40
pp
cresc.




接下来是歌曲体的 b 部分（见谱例 17—39 小节）。其音乐材料来自乐曲起始处的动机，随后有所发展；乐句结构为：第 17—24 小节仍保持 2+2+4 结构，但第 25—33 小节则打破此结构，成为 2+2+5 结构；和声调性特征为：以 E（$^b$F）贯穿整部分，通过等音灵活转调，如第 28—29 小节处，$^b$a 小调的Ⅵ和弦巧妙地等同于 E 大调的主和弦，转向新调。而在第 32—33 小节出现了终止式，却并未告一段落，主音 E 作为持续音在低声部延续，一个 3 小节补充终止的两次呈现（34—39 小节），反复巩固了 E 大调。用库恩的话说，这是一个“克制的、精心设计的满足”（restrained carefully measured satisfactions）。

歌曲体的 c 部分（40—77 小节，部分见谱例）。其主要音乐材料同样来自于作品起始动机；乐句结构方面，从第 40—53 小节，形成 4+4+6 结构，随后不间断地进入起始动机的再现（54 小节），在再现过程中，乐句又一次被扩充，形成 2+2+5+7 的结构（62—77 小节）；和声调性方面：仍以 E 大调主和弦为枢纽回到$^b$A 大调（39—40 小节），随后历经 A 大调，最终停留在$^b$a 小调上。

对于三声中部，库恩并未作过多分析，主要指出其调性为$^b$D 大调（下属），乐句大多以 4 小节为一个单位，唯一的例外在第 98—103 小节处，此处因和声的复杂化而扩充为 6 小节结构。该部分总体上富于抒情性。

### （三）对《$^b$A 大调音乐瞬间》非同质意义的解读

库恩十分清楚，对音乐的非同质意义的解读难以做到明确而具体，由此，他认为自己的观点不过是一家之言：作品第一部分犹如在平静状态中注入了不稳定因素（如离调和不解决的导音），这些因素起初被抑制，却不断壮大，并掌控了事态发展的方向，当平静状态回归的时候（如乐曲起始动机的再现），异质因素貌似被同化。其实

不然，它们并未被驯服。库恩进而说，不妨想象一位主人公，被自己的新发现所吸引，任由它介入并控制自己的生活，只因为它带来了未知或曾被禁止的快乐，当此人意欲重归正道，抛开这所谓的快乐时，它却不断重现，最终压垮了他。随后的三声中部富于抒情性，好似主人公投身于艺术、大自然和友人的怀抱，期望从中获得慰藉。♭D大调象征着恢复纯真心灵的努力，但这一切注定失败，作品第一部分的再现意味着不可避免的悲剧结局。

说到这里，库恩遇到一个无法回避的问题：上述阐释和作曲家的个人生活有何关系？他的解释是：舒伯特在1822年末患上了梅毒，虽然经过治疗有所缓解，但在当时是无法治愈的。也许，舒伯特内心的不安和被遗弃的感受渗透到这部创作于1824年的《音乐瞬间》中。诚如莎士比亚所言：上帝是公正的，使我们快乐的恶习终将带来伤害。

以上便是库恩的音乐阐释实践，也许读者会认为他对非同质意义的解读有主观揣测之嫌，或认为他对两种意义的内在关联缺少论证，但在笔者看来，其基本立场——认为对音乐之外意义的阐释必须建立在结构分析之基础上，仍是合理的。同时，库恩通过个案分析践行自己理论观点的做法，坦诚而直率，为音乐意义的研究提供了一份有价值的参照。

## 余　论

上文列举的三项研究体现出鲜明的问题意识和跨学科意识，三位不同学术背景的学者在自身知识体系内整合了多学科知识、方法，提出了有一定价值的问题。在此，笔者无意重申两种意识的重要性，更乐于谈谈美国音乐学教育如何培养学生的这两种意识。

首先，美国音乐学专业设置方式易于吸纳具备多学科知识背景的学生。我们知道，美国的音乐学专业大多设在综合大学，学生来源与知识结构较多元。以哥伦比亚大学音乐系为例，其本科并未开设音乐学专业，而注重通识教育，许多以音乐为主专业的学生还可能以其他学科如文学、心理学等为次专业（或是以其他学科为主专业的学生可以音乐为次专业），只是到了研究生阶段才真正开始接受音乐学训练。而在音乐学内部，主要研究方向只有两大类，分别是历史音乐学和民族音乐学，前者关注西方音乐，后者关注非西方音乐。由此，方向划分比较宽泛，易于催生出具有学科交叉特征的课题。一篇音乐美学或哲学的论文，既可能隶属于历史音乐学，也可能隶属于民族音乐学，主要看研究何种文化的音乐。

其次，美国音乐学研究生的课程内容往往具有多学科交融性。以哥大音乐系音乐史教授沃尔特·弗里茨（Walter Frisch）为历史音乐学专业的研究生开设的研讨课为例，其授课大纲涉及了“什么是音乐学家”、“音乐历史编纂学”、“音乐分析理论”、“音乐作品概念”、“音乐表演研究”、“性别研究”、“种族与身份”、“流行音乐”、“后现代主义与音乐学”等内容，这里涉及史学、美学、民族音乐学、社会学等多个学

科，有助于拓展学生的视野。再以哥大音乐系现任系主任、音乐史副教授朱塞佩·哲比诺（Giuseppe Gerbino）的选修课《音乐与神话》为例，其教学大纲涉及“神话分析”（列维·斯特劳斯与荣格）、“古希腊宇宙观”（柏拉图）、“奥菲欧”（蒙特威尔第、格鲁克）、“俄狄浦斯”（斯特拉文斯基）、“普罗米修斯”（贝多芬、李斯特）等内容，这里明显整合了史学与美学知识。

其三，通过研讨课鼓励学生表达个人意见。在美国高校的课堂上，教师往往鼓励学生积极发言，耐心回答学生提出的问题，师生间结成平等、融洽的关系。在研究生阶段，研讨课是必修课，这已是全美高校的惯例。而在哥大，即便是本科生的某些课程，也明确说明以研讨风格（seminar-style）授课。比如，其各专业学生必修的核心课程（core curriculum），涉及文学、哲学、历史、音乐、美术、自然科学等领域。正是在研讨课上，学生的问题意识不断被开启，从提不出问题逐渐变成爱提问题，从提不出好问题变成善于发现症结所在。

从上可见，在研究中发现问题并整合多学科知识进一步展开研究，这不仅是一种意识，更是一种能力，它是多种因素如教学方式、课程内容、专业设置等共同作用的结果。我们可以借鉴其中的一些经验，有效地培养出更多能综合运用多学科知识的年轻学子。

**作者附言：** 本人在广州会议的发言稿《当代美国音乐美学研究的跨学科倾向及相关思考》已于会前刊发，承蒙《音乐与表演》编辑部之约而另撰此文，虽非广州发言论文，但与其属同一理念下的成果，特此说明。

**作者简介：** 柯扬（1980—　），博士，中央音乐学院副教授。研究方向：音乐美学。

原载《音乐与表演》2013 年第 2 期

孔义龙

# 勤越二十载　励溶后学心

## ——从《中国音乐文物大系》看中国音乐史学学科建设

《中国音乐文物大系》(以下简称《大系》)到2011年为止已出版16卷，涉及我国17个省级行政区的广阔空间。从第一卷（湖北卷）的出版时间算起至今已16年整；就一个研究项目而言，它的研究工作从1987年就已开始，至今已满25年。如此浩大的工程，收录音乐文物无数，踏过的路程无数，耗费的精力与时间无数。其中的艰辛只有项目工作者最清楚，别人难以想象，姑且不去说它。然而，作为中国音乐史学学科领域的这样一部重典，它对于中国音乐史学的学科建设与发展的意义，却是每一位音乐史学工作者都无法回避、理应去思考的问题。或许在旁观者静观《大系》一卷接着一卷出版的同时，很多钟情者已将其中的许多材料悄然编入中国音乐史教材或复习资料中；在很多学者一直期待、关心着《大系》最新卷册问世的同时，很多学者往往只将它视为音乐考古学这个分支学科的成果，或者将它简单地视为与音乐史学关系不大的大历史学和考古学的成果。认识的差异有时候表现得十分明显。作为一个身在中国音乐史学学科之中又与《大系》关系无比密切的人，我对《大系》的思考是经常的、综合的、积极的、逻辑的，同时也是带感情的。下面我想从学科基础、研究方法、科研立项、成果建设、研究视域、教学运用、学术队伍、学术精神等方面谈谈我的思考。

### 一、 学科基础——拾物夯基

《大系》是一部音乐文物的图片集成，不但以其庞大的信息、精琢的形象和恢宏的气势建构了中国音乐考古学的学科基础，而且以生动的图文、确凿的理据和崭新的画卷赋予了中国音乐史学与众不同的学科气质。从它还是一个新生儿起，就蕴含着顽强的生命力和不可替代的发展潜力，为中国音乐史勾勒出清晰的历史长河，为音乐史学铺就了一条坚实的学科路基，为音乐史学研究者提供了赖以说话的根本。我们可以从编撰体例的设计、成果形式及材料质量与数量等方面认真来界定，进而肯定这种

论断。

### （一）编撰体例的设计历程

光是《大系》编撰体例的设计就经历了一个漫长而艰巨的过程，可分为四个阶段。

第一阶段是从1985年初中国音乐家协会主席吕骥提出编辑《中国音乐文物图录集成》（多卷本）的倡议开始，到同年4月召开中国艺术研究院音乐研究所、中国社会科学院考古研究所、中国科学院声学研究所和国家文物局四家负责人座谈会商洽编辑工作。

第二阶段是从1985年《中国音乐文物图录集成》编撰的商洽会到1988年正式启动，黄翔鹏先生明确"《中国音乐文物大系》是'集成'而不是'精选'"的编撰性质，以及在中国艺术研究院音乐研究所乔建中所长的主持下确定"中国音乐文物大系"这一项目名称，成立了黄翔鹏为主任的编辑委员会及其所属总编辑部，申报列入国家"七五"期间哲学社会科学研究重点项目，确定王子初先生编定首卷（《湖北卷》）、主持《中国音乐文物大系》编撰工作，并起草《中国音乐文物大系编撰体例》、《中国音乐文物大系工作条例》、《中国音乐文物大系音乐文物命名法》、《中国音乐文物大系音乐文物分类方法》等一系列文件。

第三阶段是1988年7月15日向各省、市、自治区文物考古部门下发《关于协助编纂〈中国音乐文物大系〉的通知》到1992年3月北京《大系》审定编撰体例和工作进度及出版工作会议的召开，进一步明确《湖北卷》以省分卷编撰，不是图录，也不仅是普查资料汇编，而是音乐文物集成性质，讨论了"中国音乐文物大系编撰体例"及音乐文物命名、常见器种及部位名称的规范、全书的分类体系、条目说明的撰写提纲、卷首综述的要求等主要内容，取得了共识。

第四阶段是1992年3月到1996年10月《湖北卷》的问世。[①]

### （二）体例规范与系列成果形式

《大系》规定以音乐文物藏地分省（区、市）卷编撰，不以文物出土地域分卷，即各省（区、市）收藏品原则上归该省（区、市）卷收录。在器物命名上遵循先用"旧名"，依次启用"器主名"、"出土地名"、"特征名"的命名原则。在编目分类上，各卷以"器类法"为一级分类，即将音乐文物分为乐器、图像两大类，特殊情况单独成辑，同时乐器类按"材质"作二级分类，再以"种类"作三级分类，音乐图像类视器物构成实际适当作次级分类等方法进行编目。特别在条目撰写体例上，每一器物严

---

① 以上信息来自两方面，一是对《中国音乐文物大系》总编辑部主任王子初先生交谈的笔录；二是对《中国音乐文物大系》各卷之"编者的话"中相关信息的摘选。

格按照统一的格式进行编撰，即：

顺序号　条目名称

时　　代

藏　　地（附馆藏号、田野号）

考古资料（来源）　文物出土（或征集）时间、地点、发现经过（或流传世系）、共存物、历史背景、文化属性、器主、现状等情况。

形制纹饰（画面内容、造型工艺）　保存情况及材质，形制结构，纹饰特征、铭文及释文等。形制数据可列表。

音乐性能　使用及调音遗痕，特别的使用方法，音响性能，测音结果及与音乐有关的其他内容。测音结果可列表。

文献要目　作者，篇名或书名，出处（与该件文物无直接关联的文献不予收录）。①

这种体例形式是集成式工具书的设计方式，其特点是准确、全面、直观、方便，其目的是最大限度地呈现每一件音乐文物的历史信息，让使用者最便捷地得到最可靠的资料，从而提高学术研究的质量。然而，这也注定了完成每卷所必须付出的巨大工作量。

同时，《大系》以系列成果形式出版同样体现了它科学、细致的一面。一方面，各卷最大限度地收录该省范围内详细的、真实可靠的全部实物材料。可以这样说，在中国现有的体制下，文博部门为音乐研究工作者打开文物管理的大门，向我们展示其珍藏的各级各类国家文化瑰宝（一般都是三道门三把锁，分别由不同的人保管的器物），并为我们提供拍摄测录的方便，这种机会乃新中国成立以来第一次，有时还真难想象还会不会有第二次，如此丰富的资料，如果不以省卷分编，势必混乱而难成体系；另一方面，各地音乐器物资料的收藏都是动态的，新材料的出现不时地补充到库房，所以已出过一卷的省份仍能续出，这不是为了尽快完成这项工作去交差，而正是《大系》作为系列成果出版的初衷，是高品质、高规格研究成果的体现。

### （三）材料的数量与质量

《大系》以省为卷，已出 16 本。作为资料汇编式的工具书，它们没有华丽的辞藻，没有情感的肆意抒发，平均每本 25 万的字数均来自对每件器物的客观描述，平均每本 300 张的图片数均来自对每件器物关键部位的最佳反映，其数量的背后是涉及各省若干县市的若干博物馆的零星收集，是最少以 3 年为编撰周期的星月浩繁的工

① 出自《中国音乐文物大系》各卷之“凡例”。

作量。

同时，《大系》材料的质量就是从数量中提取出来的，因为为每卷准备的文字资料往往是出版字数的两倍以上，为每卷准备的图片资料往往是出版使用图片的五倍以上。这种书外材料说明，虽然就《大系》编撰的最初方针与总体目标而言，它是中国音乐文物的集成版①，但就每卷具体的编撰过程与方法而言，它实际上也可以说是精选版。

总之，《大系》以其系统的分类、详尽的材料、简扼的体例、客观的描述和求实的态度收录了"大量考古发现的和传世的各种古代乐器、舞具，反映音乐内容的器皿饰绘、雕砖石刻、纸帛绘画、俑人泥塑、洞窟壁画、书谱经卷等等"②，以冷静的方式探流溯源，分层递次，为音乐史学与舞蹈史学的史料建设做了现有条件下最大限度的实物资料收集与整理，夯定了坚实的基础。

## 二、 研究方法——测摄收述与识断用析

《大系》因以音乐实物为对象，编撰过程中避免了人云亦云、纸上谈兵、文献至上等研究习惯与倾向，要求对其本身的研究方法有清晰的认识，进而不断深入地掌握它们，概括起来可分为两类，它们同时又分属两个层面。

### （一）表层技术——测摄收述

测是指对每件器物的每一部位的名称、高低、宽窄、周长、直径等作出精确的测量；对保存较好能发音的旋律乐器进行测音。

摄是指对每件器物的整体及各部位的造型或纹饰特征进行拍摄，包括每件器物上涉及重要音乐历史信息的特写，反映每个地区或馆藏音乐实物资料质量与数量的影像制作等。

收是指对某件或某类器物相关的馆藏文本资料、学术论文、著作的详尽查阅、复印、汇总、输入。

述是按照真实客观、言简意赅的原则，如实记述每件器物的断代特征、纹饰特征、音乐性能、文献要目及古今著述中的诸家观点。

"测"、"摄"、"收"、"述"是《大系》编撰过程中，特别是材料收集过程中所运用的表层技术，它们在原有文献查找与阅读的基础上，强调动手能力，展示的是音乐

---

① 出自《中国音乐文物大系》I期各卷之"编者的话"，具体表述为"1992年3月11日至14日在北京召开编辑出版工作会议，主要内容是审定编撰体例和工作进度。通过讨论进一步明确：本书以省分卷编撰；不是图录，也不仅是普查资料汇编，而是音乐文物集成性质"。

② 黄翔鹏：《中国音乐文物大系·前言》，载《中国音乐文物大系》总编辑部《中国音乐文物大系》，大象出版社1996年版。

考古学所特有的基本的研究方法。

### （二）深层认识——识断用析

“测”、“摄”、“收”、“述”是《大系》编撰过程中所运用的基本方法，但绝不是研究方法的全部。作为表层技术，它们是深层认识的基础，深层认识可归纳为“识”、“断”、“用”、“析”四种。

识是指通过音乐器物的形制特征了解古代音乐器物的设计奥妙及其对音乐性能和历史发展的影响，如石磬的勾股规律对音乐性能的开发与影响等；或通过某一看似不起眼的器物看到它昔日的辉煌与文化价值，如梅县鱼埙和石峡陶片等。

断是指通过某类器物的性质特征与音乐性能判断其时代，如对钟磬的音乐学断代；或通过某些极具地域特征的器物揭示该地域乐种的整体组合，如瑶琴在广东汉乐中作用与汉乐队的常规配置等，以及通过某些极具普遍意义的器物反映出来的国家政制与社会风尚，如清宫礼乐器的流散及雅乐之风缘起等。

用是指通过对器物的形制特征准确而发散性地挖掘出器物的全部类型以及各类的造型、分布、用途等，如由北流型铜鼓的基本信息触及万家坝型、石寨山型、冷水冲型、灵山型、麻江型及西蒙型铜鼓的造型、分布、用途及兴衰等。

析是指通过某类器物的隐性特征或内在文化特征解释其发生规律、科学价值及社会价值。如通过编钟测音数据揭示其音列规范及其背后的数理特征，又如通过锣鼓柜的造型揭示其使用功能及民间乐社的发展历程等。

所以，《大系》编撰过程中运用的研究方法体现了一个由表及里、由浅入深的渐进趋势，是一种开放的思维培育过程。作为基点的每一件器物看似孤立，但通过表层技术的处理，每个基点均可指向它所属的文化层面，从具象的特征引申出无限的探索空间。这就是为什么《大系》以工具书的形式出现，而又不同于普通工具书的高品质所在。

## 三、 科研立项——跨界攻坚

《大系》属于科研项目成果，是多学科协作、集体攻坚的国家哲学社会科学及全国艺术学科重点项目的系列成果。

### （一）多学科合作的高度

作为一个国家哲学社会科学重点科研项目，《大系》不同于一般的纵向项目。首先表现为由多学科协作的音乐学科单位立项，其次表现为项目结题了但工作不止。

在《大系》Ⅱ的前言中有这样的记述：

> 《大系》作为国家“七五”社会科学重点研究项目，自 1977 年由先师黄翔鹏先生立项至今，已经历了长达 18 年的曲折历程。追溯著名的音乐家吕骥、考古学家夏鼐的首倡之功，中国艺术研究院音乐研究所乔建中所长为立项之斡旋，已近三十载。项目的阶段性成果，即已出版的《中国音乐文物大系》前 12 卷，曾汇集了全国数以百计的音乐学、考古学、历史学方面专家指导或参与编撰工作，他们普查文物的足迹几乎遍及每一个文博单位，对所收录的绝大多数文物作了实地考察，测录了第一手形制数据及音响学资料，拍摄了数万张图片。

这种得到国家财政部大力支持、多个学科或部门（包括出版）合力攻坚的机会在艺术学科是史无前例的，成功立项本身足以说明项目申报单位对该项研究所产生的理论价值、学科价值和现实价值的充分论证与考量，还说明国家哲学社会科学规划办和国家文物局对该项研究的高度认同与支持。

1992 年 3 月在北京召开《大系》编辑出版工作会议后，《大系》的编撰工作遇到了资金和人事方面的困扰，致使工作几乎陷于停顿。经有关人员多方奔走，《大系》的工作得到国务院有关部门的重视和支持，并会同财政部、国家文物局相关部门妥善解决了部分编撰经费和出版资金，同时河南教育出版社（即现大象出版社）对本书出版的重视与支持，方使出版成为现实。[①]

所以，在国家现行的科研体制所框定的计划中是难以实施《大系》的编撰与出版工作的。《大系》的完成与出版靠的是以信誉、能力与耐力作条件，以人格作担保。

### （二）延续申报的理由

在《大系》Ⅱ的前言中还有这样的记述：

> 1998 年，笔者不得不以“中国音乐文物大系Ⅱ期工程”的名义，申报为国家“九五”艺术学科重点研究项目；并且在三年以后的 2000 年，又不得不如期“结题、验收”，于是就有了现在的“续编”。结题归结题，验收是验收，从行政管理角度，续编已经完成；但实际上其编撰和出版工作一如既往，直至今日。预计自今年起，以每年出版二至三卷的速度，续编的出版工作还要持续数年。如要出齐全国省、自治区、直辖市各分卷，甚至加上港、澳、台和海外等各卷，以及后期不断地修订和补充，是否还要有“Ⅲ期工程”、“Ⅳ期工程”，很值得考虑。

《大系》不以结项为终止，而以完成学术使命为目标。这种项目如果只拿钱不干

---

① 该段信息来自两方面，一是对《中国音乐文物大系》总编辑部主任王子初先生交谈的笔录；二是对《中国音乐文物大系》各卷之“前言”中相关信息的摘选。

活是不可能完成的，正是由于项目负责人把《大系》的编撰出版工作当成了自己毕生的事业，用自己毕生的心血才铸就了今日的辉煌。

由于研究借助了大量考古学、历史学的研究成果与研究队伍，《大系》成为一座桥梁，它将其他优势学科的研究引入音乐史学，不仅极大地撼动了音乐史学原有的研究模式，丰富了音乐史学的研究成果，更让音乐史学界从更高更广阔的视域来思考自身的研究，发现了音乐史学诸多领域的真实。

## 四、 学术研究——成果铸就

如前述，《大系》各卷的收集、编撰及出版工作本身堪称一项非常艰难的研究工作。严格地说，它的成就不仅在它本身，它的完成铸就了音乐考古学这个年轻学科坚实的基础，包括在学科成果、研究方法、科研立项、成果获奖以及队伍建设五个方面的同步发展，形成了五个支柱牢牢支撑着这一新兴学科的快速发展局面。同时，由于20世纪80年代以来音乐史学的研究领域不断开拓，研究方法不断多样化，作为音乐史学的分支学科，音乐考古学的研究成果正好成为音乐史学成果的有力补充，其研究方法正好成为音乐史学在新时期探索过程中新方法的尝试与运用，其科研立项与成果获奖正好见证了音乐史学研究突破单一的文献模式走向多领域、多层面、多视角研究态势的思考与作为，其研究队伍的突起更是成为音乐史学研究领域中数量庞大、成果显著的中坚力量。

### （一）以《大系》为材料基础的学位论文

进入21世纪后，直接以《大系》为材料基础的史学研究如潮水一般在各领域蔓延开来，形成以“中国音乐考古学”为中心的一系列学科专著、论文。如对钟磬铸造及调制技术等进行的音乐学专题及乐器断代专题研究，对编钟音列、周代礼乐、镈钟、先秦大型编悬礼乐、古代军旅乐等先秦礼乐及编钟数理进行的专题研究，对曾侯乙编钟、楚钟、晋侯墓、洛庄汉墓、南越王墓等进行的古代地域音乐文化专题研究，对新疆地区古箜篌、古弹拨乐、古越族铜鼓乐等进行的少数民族音乐研究，等等。研究成果中最突出的部分当属学位论文。其中，有博士论文10篇：《中国青铜乐钟研究》（陈荃有，2000）、《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》（李幼平，2002）、《两周编钟音列研究》（孔义龙，2005）、《新疆出土箜篌的音乐考古学研究》（贺志凌，2005）、《西周乐悬制度的音乐考古学研究》（王清雷，2006）、《中国古代早期管乐器及黄钟律管研究》（夏季，2006）、《商周镈研究》（冯卓慧，2008）、《楚钟研究》（邵晓洁，2008）、《东周齐国乐器考古发现与研究》（米永盈，2009）、《先秦大型组合编钟研究》（王友华，2009）。

另据不完全统计，有硕士学位论文约37篇，如《论原始氏族乐舞》（司冰琳，

2000)、《从山东音乐考古发现看周代乐悬制度的演变》(王清雷，2002)、《中国早期石磬述论》(高蕾，2002)、《石磬形态通考》(王安潮，2003)、《殷墟出土编铙的考察与研究》(刘新红，2004)、《中国先秦时期的音乐科技研究》(张娟，2004)、《河南音乐文物及其史学价值》(王东阳，2004)、《鲁南及徐州地区汉画像石的音乐考古研究》(曲怡桦，2005)、《湖北宜昌音乐文物研究》(杨帆，2006)、《古笛研究》(王青，2006)、《成都南朝佛教造像中的伎乐图像研究》(常艳，2006)、《舞阳贾湖骨笛音响复原研究》(孙毅，2006)、《从夏代的出土乐器看夏代艺术的特征》(牛韵星，2006)、《中国古代箜篌的研究》(谢瑾，2007)、《有关西域乐舞文献和文物的互证与研究》(韩小菲，2007)、《〈考工记·磬氏〉验证》(孙琛，2007)、《羊角钮钟若干问题研究》(袁华韬，2007)、《錞于及其文化区系研究》(陆斐蕾，2007)、《巴人音乐文化之研究》(赵玲，2007)、《云冈石窟乐器图像初探》(刘晓伟，2007)、《殷墟出土乐器研究》(陈中岚，2008)、《晋侯墓地出土乐器的音乐考古学研究》(任宏，2008)、《编磬源流》(杜娟，2008)、《论“商”声与“商”调》(任飞，2008)、《古瑟研究》(晏波，2009)、《无锡鸿山越墓的音乐考古发现与研究》(朱国伟，2010)、《甘青地区新石器时代乐舞资料浅论》(邵明杰，2010)、《晋东南地区石刻文物的音乐图像研究》(杜卓慧，2010)、《山东出土东周诸侯国乐器研究》(侯川，2010)、《敦煌莫高窟第148窟乐舞壁画研究》(乔晴，2010)、《从晋南地区出土的先秦乐器看晋音乐文化之特征》(谢艺，2010)、《南方地区出土的青铜大铙研究》(刘海霞，2011)、《编钟双音技术的流变》(王宏蕾，2011)、《先秦乐器铜铙研究》(任相宏，2011)、《敦煌莫高窟第148窟乐舞壁画研究》(乔晴，2010)、《长沙马王堆汉墓出土竹制横吹乐管器名三考》(韦勇军，2011)、《汉墓乐悬及其礼乐文化研究》(柯曙光，2011)，等等。①

在这些学位论文中有获奖成果20余项，奖项来自音乐史学学会论文评选活动优秀论文、教育部人文社会科学优秀成果、省级哲学社会科学优秀成果及优秀学位论文等多个方面，充分显示出它们的学术价值与研究水平。

## (二)以《大系》为材料基础的专家成果

据初步统计，自《大系》出版以来，以它们为材料基础进行科学研究的著述已有400余篇(部)，其研究者中不乏一直关注《大系》进程并长期耕耘于中国音乐考古学这个学科领域的资深学者，他们或进行中国音乐考古学的学科探索，或对古乐器、壁画等进行音乐考古学分析，或对古乐器进行复原研究，或对墓葬音乐器物进行综合分析与价值考量，各种研究领域与方法不一而足。

在音乐考古学的学科建设方面，以《中国音乐考古学》(王子初，2003)为中心出现了一系列成果，如《残钟录》(王子初，2004)、《音乐考古学的研究对象和相关

---

① 以上资料来自朱国伟先生收编的《音乐考古研究目录》(2012年5月)。

学科》（王子初，2001）、《“音乐考古学”辨疑》（王子初，2003）、《论中国音乐史料系统的重构》（王子初，2010）、《中国音乐考古学学科建设的有关问题》（方建军，2001）、《地下音乐文本的读解：方建军音乐考古文集》（方建军，2006）、《音乐考古与音乐史》（方建军，2011）、《新的史料系统与新的学问——兼谈〈中国音乐文物大系〉的重大学术价值》（修海林，1999）、《从音乐史学到〈中国音乐文物大系〉》（戴念祖，1999），以及中国艺术研究院音乐研究所编的《中国音乐年鉴》收录的《1996年发表的音乐考古资料与研究成果》（方建军，1999）、《1999 中国音乐考古综述》（高蕾，2004）、《1998 年中国音乐考古资料与研究成果综述》（邵晓洁，2004）、《2000 年中国音乐考古研究综述》（王清雷，2004）、《1990—2000 年音乐图像学研究综述》（陈欣，2004）、《2003 年音乐考古研究综述》（孔义龙，2006）、《2004 年中国音乐考古研究综述》（邵晓洁，2008）、《2005 年中国音乐考古学研究综述》（邵晓洁，2009）等，这些成果绝大多数依据《大系》资料展开学科理论的探索，与《大系》一道为音乐考古学的学科理论奠定了坚实的基础。

在音乐考古学的专题探讨方面，古乐器的断代及音乐形态学分析作为最热门的课题被多数专家学者所选择，并产生了一大批研究成果。如《石磬的音乐考古学断代》（王子初，2004）、《中国青铜乐钟的音乐学断代——钟磬的音乐考古学断代之二》（王子初，2007）、《晋侯苏编钟的音乐学研究》（王子初，1998）、《戎生编钟的音乐学内涵》（王子初，1999）、《且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究》（王子初，1999）、《马王堆七弦琴和早期琴史问题》（王子初，2005）、《龟兹壁画所见古乐器的源与流》（王子初，2005）、《新郑东周祭祀遗址 1、4 号坑编钟的音乐学研究》（王子初，2005）、《河南叶县旧县四号春秋墓出土的两组编镈》（王子初，2007）、《鸿山乐器五说》（王子初，2009）、《考古所见周汉时期的军乐器——铎》（方建军，2003）、《洛庄汉墓 14 号陪葬坑编钟研究》（方建军、郑中，2007）、《秦子镈及同出钟磬研究》（方建军，2010）、《应侯钟的音列结构及相关问题》（方建军，2011）、《贾湖骨笛调高音阶再析》（郑祖襄，2004）、《河南淅川下寺 2 号楚墓王孙诰编钟乐律学分析》（郑祖襄，2005）、《两套新郑出土编钟的乐律学分析》（郑祖襄，2006）、《宋、元、明琵琶图像考——琵琶乐器汉化过程的图像分析》（郑祖襄，2008）、《见存大晟钟的考古学研究》（李幼平，2001）、《山西商以前及商代特磬的调查与测音分析》（项阳，2000）、《河南舞阳贾湖骨笛音律分析》（陈其射，2005）、《汉画像的音乐学研究》（李荣有，2001）、《论早期敦煌壁画音乐艺术》（庄壮，2004）、《析舞阳骨笛的调高和音阶》（徐荣坤，2006）。[①] 这些成果中相当一部分填补了先秦礼乐文化研究的空白，又对远古至唐宋间少见文字记述的历史作了很好的纠正与修复。

此外，尚有从《大系》中提取材料而完成的关于古乐器、历史上的音乐图像及音

---

① 以上资料来自朱国伟先生收编的《音乐考古研究目录》（2012 年 5 月）。

乐考古学知识简介等类型的成果，如《文物与音乐》（王子初、王芸，2000）、《音乐考古》（王子初，2006），通过网络、媒体、大众读物等途径对于普及学科知识、增进大众了解和历史情感也起到了很好的效果。

总之，这些研究伴随《大系》的出版而出现，彼此呈现出相得益彰的学科效果。《大系》提供真实而尽可能准确的音乐考古资料，即广阔的研究空间和诸多有待解决的问题，学者们选择资料进行研究，解决悬而未决的问题并建立自身的研究空间。

这就是《大系》产生的后续价值，一种远远超越出版成本的学科价值（虽然它们已经是高规格的昂贵出版物）。随着研究空间的拓展和研究方法的推进，这种价值会越来越清晰。《大系》的问世注定与那些以它为材料基础的研究成果紧密相融，共同构建起中国音乐考古学的大厦，自然也大力地推动了当代中国音乐史学的发展。

## 五、 学术梯队——教学培养

初步统计，全国有20余所音乐院校在硕士层面开设音乐考古学课程，目前每年以该方向毕业或选择该领域材料进行研究的硕士和博士在20人以上，已毕业的硕博人数超过50人。

转眼间，这些从《大系》材料中汲取养分茁壮成长起来的研究队伍已悄然壮大。原来是本科生的学习者变成了硕士，原来是硕士的变成了博士，当年的学生现在已成长为学者，当年的学者如今已变成学界有影响的专家。

更难得的是，当年的学科领军人和项目负责人自一开始就将人才培养与项目建设置于同一高度。正是这种高瞻远瞩造就了今天老、中、青三代的健全梯队，其中50岁以上的专家组成的第一梯队虽然不超过10位，但40岁以上的学者明显增加，40岁以下的青年学者更是呈现兴旺态势，这种金字塔式的梯队特点是学科欣欣向荣的表现，是音乐考古学学科得以长期发展的希望，更是中国音乐史学人才培养的发展方向。

与《大系》I期工程几乎同步的另一项工程是中国音乐史教学图片资料的推出。为满足中国音乐史教学资料的不足，在2004年、2006年两次中国音乐史学会议上，《中国音乐史教学图片精华》、《中国古代乐器》、《曾侯乙编钟》等CD、VCD光盘资料相继推出，为中国音乐史学的教学增添了无数新的内容和特色，让全国各级各类音乐院校从事音乐史教学的老师们获得了丰富的音乐实物资料，以生动、真实、形象的画面向学生展现中国音乐发展的辉煌历史，使学生产生深刻的印记。与此同时，许多包括大量音乐实物资料的教材和参考书出现了，如《中国音乐史与名作欣赏普修教程》（徐希茅、喻意志，2009）等。

由于实物资料的丰富多样，往往触发到教学中学科的关联与文化渗透的问题，借助音乐实物产生的发散性、关联性思维使我们的教学突破以往仅限于音乐学科内部的

传统固化模式。同时，《大系》的材料具有延亘递次的时空视野，从历史源流看，“这些文物的年代，从约10000年前的新石器时代直到清代末期，充分体现了中国音乐文化的源远流长和丰富多彩。作为中国音乐考古学方面的一部重典，它对中国音乐史学的推动是不言而喻的。”① 从层次看，上至宫廷礼乐，下至俚俗杂乐，无一不在其中。正如《大系》本身所言：“所收录的文物中，不乏历见著录的传世名器，也不乏闻名于史的重大考古发现；但更多的是以往鲜为人知的文物，它们在本书中是第一次集中面世。”②

无疑，这些材料如果作为中国音乐史学的辅助教学资料逐步运用到教学中来，将是对音乐史学现有教学资源极大的补充以及教学视野的极大拓展。

## 六、 学术精神——启导后学

当我们一味地关注《大系》的编撰、出版及因它而产生的研究成果与学科发展的时候，其实我们仅仅注意到《大系》的学术团队20余年所创造的物质层面的财富，一个更重要的层面往往被学界忽略，那就是《大系》团队的学术精神和学术态度，是这种学术精神和学术态度支撑着团队走过了20多年风雨。

这是一种勇于奉献、务真求实、锲而不舍、精益求精的学术精神，一种潜心治史的学术态度（不放过每一件实物，不惜涉足每一个角落），一种治学先为人、为作先静心的学术品格，一种潜心工作、将评价留给后人的学术心态。纵然带头人的年龄大了，心总年轻；体力下降了，理想却永不破灭。

《大系》由此成为构架史学桥梁与传递学术精神的双重纽带。

所以，《大系》的推出远远不是一套丛书本身，它成就的是中国音乐史学的学科建设，它推动的是中国古代音乐史学20余年的飞速发展，而它彰显的是一种勇于奉献、务真求实、锲而不舍、精益求精的学术精神，这种学术精神在当今只求拿到不求精到、只讲立项不讲质量的研究风气和研究现状中是何等重要、何等珍贵！

转瞬间，笔者已悄然步入四十行列。在经过了20年一边做学生一边教师的角色冲突与思想启蒙之后，在由学习者竭力跻身于研究者行列之后，在由一名助教逐渐让自己变成美其名曰的教授之后，我不禁由衷感慨：人生有几个20年？许多人的20年都在做什么？20年能完成什么工作？我的20年都做了哪些工作？我又成就了多少工作？这些问题似乎难以回答。然而，有一点可以明确，唯有专心致志、永不退缩去做一件事的人才会有最大的收获！作为音乐考古学的夯基者、中国音乐史学新时期新领域的开拓者，《大系》的设计师及创造者一直在默默地描绘着、执着追求着、收获着……

---

①② 黄翔鹏：《中国音乐文物大系·前言》，载《中国音乐文物大系》总编辑部《中国音乐文物大系》，大象出版社1996年版。

让我们为中国音乐史学有这样一部重典而欢喜！
让我们为音乐学科中有这样的学科带头人而骄傲！
让我们为带头人和他的团队致敬！

**作者简介：**孔义龙（1968— ），文学博士，华南师范大学音乐学院教授，博士生导师。研究方向：中国音乐史学、中国音乐教育学、民族音乐学。

原载《音乐与表演》2013年第1期

李宏锋

# 从“心理—物理关系”角度对律学研究若干问题的思考

众所周知，音乐是以声音为素材、以音响的各种高低、长短、强弱、音色等组合为基本表现手段的艺术形式。在音乐音响世界中，具有固定振动周期（频率）的“乐音”，是音乐艺术塑造形象的主体材料。音高、音程、和弦、调式、调性、和声等音乐表现要素，都是对乐音音高关系不同角度的描述和应用。

当我们对乐音的音高关系作精密、系统研究时，一般乐学[①]理论中的“音”或“音级”概念便不能满足要求，“律”和“律学”概念被自然引入到音高关系的精密分析之中。“当各律在高度上作精密的规定，形成一种体系时，就成为‘律制’（tuning system）”，而“律”就是构成律制的基本单位。可见，“律”和“音”的含义是有区别的——“在一种律制中，每一个单位称为‘律’；在音阶中，每一个单位称为‘音’”[②]。作为律学的基本概念，“律”体现的是对乐音音高的“精密规定”。由于固定振动周期（频率）是乐音的基本特性，“频率”（frequency）也就自然成为传统律学研究中表述精密音高的基本单位。律学的一系列基本概念，如频率比、音程值、对数值、八度值、音分值等，都是以频率为基础建立起来的。

另一方面，从创作、表演和欣赏三个环节看，音乐作为一种艺术形式，终将以作用于人耳听觉感受作为其艺术使命的体现。这就意味着在音乐乃至人类听觉世界中，对“音高”的感知和描述，可能并非仅是“声波的客观振动周期和频率”这样简单，而是与人耳的听觉心理感知密切相关。美国音乐声学专家罗兴（Thomas D. Rossing）

① 中国传统乐律学是一个复杂而庞大的体系，一般说来可分为“乐学”与“律学”两大部分。乐学“主要是从音乐艺术实践中所用乐音的有关组合形式或技术规律出发，取‘形态学’（morphology）的角度，运用逻辑方法来研究乐音相互之间的关系”。参见黄翔鹏为《中国音乐词典》撰写的词条，人民音乐出版社1985年版，第482页。

② 以上引文，参见缪天瑞《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社1996年版，第1页正文及注释。

在《声音科学》(*The Science of Sound*)一书的序言中，就明确将声音归为两方面因素的作用：“一是人耳的听觉感知，二是对听觉感知产生作用的、存在于某种媒介中的扰动，二者缺一不可。”我国音乐学家韩宝强先生，更进一步明确了声音的主客观属性，将其定义为：“声音是人类听觉系统对一定频率范围内振波的感受。”① 承认声音在本质上是听觉的“感受”，是一种心理现象，对于以“音高或音体系的精密规定”为基础的律学研究而言，具有重要意义。

本文即以音高的客观存在和主观感受间的关系为切入点，以近代以来心理物理学的学科理念和相关成果为基础，反思律学研究中的若干基本概念，进而从律学的学科性质、人耳音高感知过程的复杂性、音乐艺术表现特性及其他因素对音高感的影响等方面，阐述律学理论研究回归音响感知的必然性，并辨析当前研究中“脱离听觉心理感知实践”、“唯数理是尊”等误区，进一步明确律学的最终目的，期望它能够在充分借鉴相关学科成果的基础上，实现对传统理论的扬弃与发展。

## 一、 对若干律学基本概念的反思

频率是当前律学研究中表述“精密音高”的基本单位，表示振动体每秒钟振动(来回反复)的次数。这是人们从物理属性角度，对乐音振动情况的客观描述。另一方面，音高又是听觉系统对特定频率范围内振动的“感受”，其本质表现为心理学意义上的主观反应。以探求音乐世界中乐音体系构成以及各音间精密关系为目的的律学研究，其对音高的表述，自然应以人耳听赏音乐时产生的主观音高概念为标准。

从这一角度出发，就提出律学研究中一个不可回避的问题，即以频率为单位描述的客观声波振动和此声波在听觉中引起的主观心理音高，二者间是否具有同一性？频率这一客观物理量，能否准确反映人的主观音高感觉？如是，那么传统律学研究中以频率作为描述精密音高基本单位的做法便无可厚非；如果不是，就有必要重新审视包括频率、频率比、音程值、对数值、八度值、音分值等在内的诸多律学基本概念了。

百年来心理物理学(psychophysics)、心理声学(psychoacoustics 或 psychological acoustics)等学科对音高感觉的研究表明，上述问题的答案是否定的。下面，我们就对若干律学基本概念及其与听觉感知的关系，择要作具体分析。

1. 音高与频率

心理感知到的音高和声波频率密切相关；频率越大音越高，频率越小音越低。但这只是对频率与音高关系的笼统表述。20 世纪中叶，美国心理物理学家斯蒂文斯(S. S. Stevens，1906—1973)明确指出，音高是人对声音刺激的听觉感受，应该用心理

---

① 参见韩宝强《音的历程——现代音乐声学导论》，中国文联出版社 2003 年版，第 6 页。罗兴的相关论述亦转引于此，原文可参见 Tomas D. Rossing，*The Science of Sound*，1982，Addison Wesle，New York，p. Ⅲ。

方面的特征量化；频率则是声音的客观属性之一，其大小必须依靠仪器测量而获得。①斯蒂文斯等人的实验结果也表明，音高与频率间并不存在严格的对数关系（详见图3）。这一事实，可在钢琴实际音高曲线中得到明确反映。

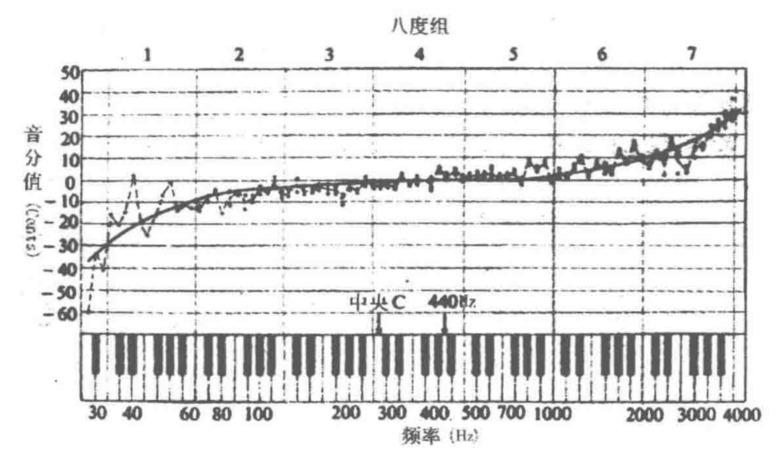



**图1 钢琴实际音高曲线**

图1中，虚线是对钢琴音高实测的结果，实线是对实测数据的平均化。可以看出，在高低两个极端音区，钢琴实际音高已偏离理论值30多音分。钢琴的高音区只有频率适当偏高（比十二平均律理论值），低音区只有频率适当偏低，才能与人耳的主观音高感相符合。这一客观存在表明，"主观音高与客观音高之间并非呈严格的对应关系，即使再好的耳朵，也不可能与仪器测量的结果完全吻合"②。音乐中各"律"的准确高度，并不能仅凭借客观振动频率而得到精密确定，即便作为物理概念的频率本身具有十分精密的规定性，因为音乐中的音高是以人耳的主观听觉为衡量标准的。

2. 音程与频率比

既然频率与音高之间不存在严格的对应关系，频率比也就不能准确描述（或精密规定）主观音程感的大小。早在1883年，德国音乐学家施通普夫（C. Stumpf，1848—1936）就指出，较高的八度音程比较低的八度给人的音程感更宽（C. Stumpf. *Tonpsychologie*，1883）。斯蒂文斯等人的研究进一步证实了这一判断，并通过"音高区间—频率"曲线，使不同音区的音程感知得到精确量化。（见图2）③

① S. S. Stevens and J. Volkmann , The Relation of Pitch to Frequency A Revised Scale，*The American Journal of Psychology*，Vol. 53，No. 3（Jul.，1940），p. 329.

② 此处论述与图1，参见韩宝强《音的历程——现代音乐声学导论》，中国文联出版社2003年版，第33页。

③ 同①，第346—347页。

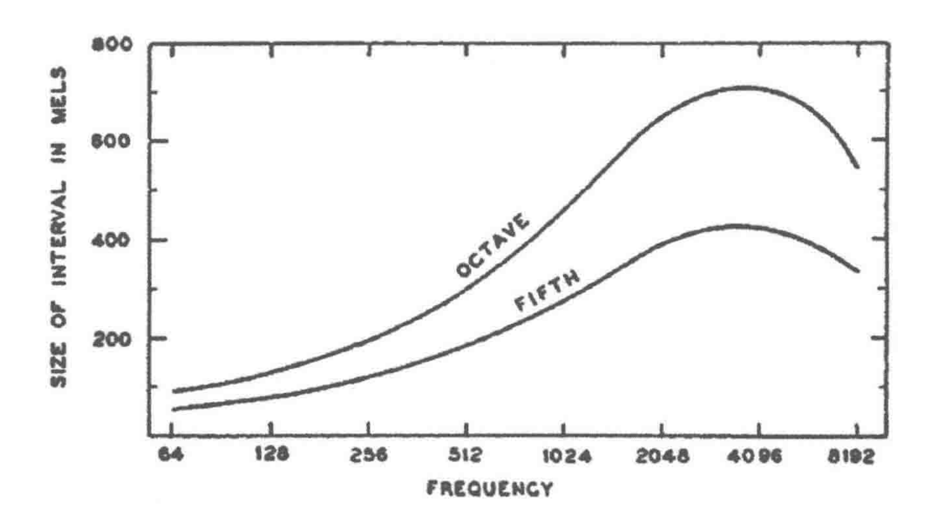
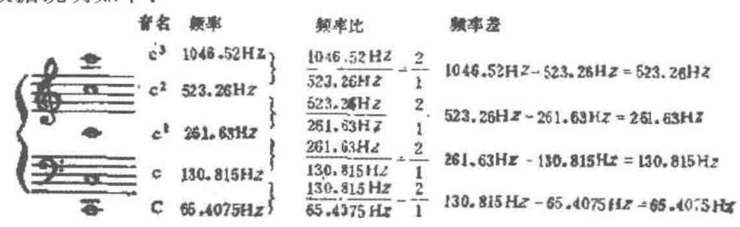



**图 2　八度、五度音高区间与频率关系**

从图 2 可以看出，由于曲线上升越来越陡，256Hz 与 128Hz 间“纯八度”所对应的纵坐标音高区间，显然比 512Hz 和 256Hz 所对应的音高区间小，即后者的音程感比前者要宽。这就以实际音响测量实验，证明了 2∶1 的频率比与“纯八度”之间并非唯一对应关系。纯五度音程的情形与此相同（见图 2 下方曲线）。这也就意味着，频率比与某一特定律制音程之间的关系，将随着该音程音区的变化而变化。以在听觉上产生相同音程感的纯五度为例，严格来说，其在 C—G、f—c、$g^1$—$d^2$、$a^2$—$e^3$ 等不同高度呈现时的频率比是不同的，即使这种变化非常微小，但对于以“精密规定”为要务的律学研究而言，其影响也不可不察。

值得注意的是，心理物理学早在半个多世纪前就准确揭示出的“频率比与主观音程关系非线性”这一结论，并未在律学研究中得到重视。一些尚欠严谨的表述，在教科书中依然存在。试举一例：“例如同一音程，不论它在低音方面或高音方面，其频率比都相同。……根据同一频率比而形成的音程，不论在低音方面或高音方面，给我们听起来，其相对高度的感觉是完全一样的；即与频率比是一致的。”该书同时给出的谱例与数据说明如下：①




① 缪天瑞：《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社 1996 年版，第 24 页。

音乐中的音程感是听觉的主观印象。上述“八度、五度音高区间与频率关系”的非线性说明，同一音程感知，绝非某一固定频率比所能准确描述；反之，相等的频率比也并不绝对引发相同的音程感知。传统的律学表述方式，应以现代心理物理学成果予以精确。

音程与频率比的关系如此，建筑在频率比基础上的“音分值”，其对主观音程描述的有效性就值得反思了。

3. 频率比与音分值

130 多年前，英国音乐学家埃利斯（Alexander John Ellis，1814—1890）在《音乐音高的历史》（*History of Musical Pitch*）中曾做出如下判断：“音的高度是声音在听到时，空气的微小粒子在一秒间所做的往复运动，即全振动的数值。”① 在此基础上他进一步指出，音程的距离“可以用大振动数值对小振动数值的比，即可以用小振动数值来除大振动数值所得的分数来计算”②。

为了理论表述方便，埃利斯在十二平均律钢琴键盘的基础上，设想将每个相邻半音键之间再插入 99 个狭小的键位，使半音音程被平均分成 100 份，每一份即为 1 音分（cent）。音分值的获得，可通过频率比的对数转换得到，从而使音程和直观表示其大小的音分值完全对应起来。③ 埃利斯提出的“音分”概念，以其对音程方便、简洁的描述，很快为音乐学研究所接受，成为律学研究中描述具有精密规定特质的音高与音程关系的重要单位。

从上述埃利斯对频率与音高、频率比与音分值的论述看，在他的观念中客观物理频率是可以准确反映主观心理音高的，频率刺激的基本变化量（如 1 音分）是刺激本身强度的线性函数。埃利斯将音分视为一个纯八度平均分为 1200 份的结果，这一概念背后所默认的心理物理规律，就是对于听觉刺激而言，产生一个最小可觉差（JND）④ 所需增加的刺激量是恒定不变的，总等于当前刺激量与某个固定分数的乘积。对于十二平均律的半音增量而言，每提高一个半音所需增加的刺激量，就是当前频率与$\sqrt[12]{2}$的乘积。

联系西方心理物理学发展史不难看出，埃利斯在频率比基础上建立“音分

---

① 该文发表于 1880 年 3 月 5 日、4 月 2 日及 1881 年 1 月 7 日的 *Journal of the Society of Arts*。转引自埃利斯《论各民族的音阶》，方克、孙玄龄据日译本译出，中国艺术研究院音乐研究所，1985 年油印本，第 15 页。

② ［英］埃利斯：《论各民族的音阶》，方克、孙玄龄据日译本译出，中国艺术研究院音乐研究所，1985 年油印本，第 15—16 页。

③ 埃利斯给出了频率比转换为音程值的简便算法，实质就是以十二平均律半音频率比（$\sqrt[12]{2}$）为底的某频率比对数值的 100 倍。参见《论各民族的音阶》，方克、孙玄龄据日译本译出，中国艺术研究院音乐研究所，1985 年油印本，第 17—19 页。

④ 最小可觉差（JND，just noticeable difference）是心理物理学（psychophysics）中使用的一个概念，表示人类对某一特定感官刺激所能察觉的最小改变，有时也以差别阈限（DL，difference limen）表示。韦伯认为，最小可觉差与原始刺激的比值为常数。

(cent)”概念，并以之作为描述音程大小的直观手段的做法，与19世纪30年代德国生理学家韦伯（Weber, E. H.，1795—1878）对心理感受与物理刺激强度之间函数映射关系的研究一脉相承。韦伯定律中确立的常数C（$\Delta\phi/\phi=C$，其中$\Delta\phi$和$\phi$分别表示差别阈限和刺激强度水平），与十二平均律（或1200平均律）中相邻半音（或音分）的频率比值，在“心理—物理关系”的基本逻辑表述层面是完全一致的。

韦伯的这一发现被稍后的费希纳（Gustav Theodor Fechner，1801—1887）所继承。19世纪中叶，费希纳提出了传统心理物理学中著名的心理物理函数——费希纳定律，又称“对数定律”，公式为：

$$\psi = K\lg\phi$$

其中，$\psi$为心理感觉量值，$\phi$为物理刺激高出绝对阈限以上的单位数据，$K$是固定系数，公式含义可表述为：“感觉强度的变化和刺激强度的对数变化成正比。”[①] 具体到音乐听觉感知，我们可以将费希纳定律中的$\psi$，认定为某音程的音分值，$\phi$就是此音程相应的频率比。音程的大小感觉和频率比的对数之间，表现出简单的线性函数关系。可见，埃利斯的音分概念，完全是建构在费希纳“心理物理函数”基础之上的。

基于韦伯定律而建立的费希纳定律，其成立必须满足两个条件：

（1）假定韦伯定律对所有类型和强度的刺激都是正确的；

（2）假定所有最小可觉差（JND）在心理上都是相等的。

然而，客观世界与主观感知间的关系是复杂的。首先，韦伯定律在刺激强度十分接近感觉阈限的情况下会失效；不仅如此，韦伯常数在某些刺激（如对纯音响度的感知）强度的整体变化范围上，都没有表现出稳定不变的特性，反而随着刺激强度的增加而不断减小。其次，随着刺激强度的增长，每一个最小可觉差所代表的心理感受量值也并不是相等的，它并不适合作为心理量表的等距单位。费希纳定律所赖以成立的两项条件——韦伯定律的有效性和最小可觉差的等距性，都没有能够得到实验数据的有效证明。[②] 事实上，就在费希纳逝世后三年，詹姆士就指出：“费希纳的书是新心理学著作的起点，在正确和技巧上，或可说是世无其匹，但据作者鄙陋之见，其结果实无足称。”[③]

1940年，美国心理物理学家斯蒂文斯（S. S. Stevens）和沃克曼（J. Volkmann）通过实验，给出了“频率（Hz）与音高（mel）”关系曲线，更为准确、直观地说明了

① 详细情况，可参见郭秀艳《实验心理学》第五章“心理物理学”之第二节“心理物理函数”对韦伯定律和费希纳定律的介绍，人民教育出版社2004年版。

② 相关研究，有Riesz对纯音响度辨别能力的测定，以及Stevens对响度刺激中最小可觉差等距性的论证，详见郭秀艳《实验心理学》第五章第二节，人民教育出版社2004年版。

③ ［美］E. G. 波林：《实验心理学史》，高觉敷译，商务印书馆1981年版，第332页。

主观音高与频率对数之间的关系，如下（图 3）：[①]

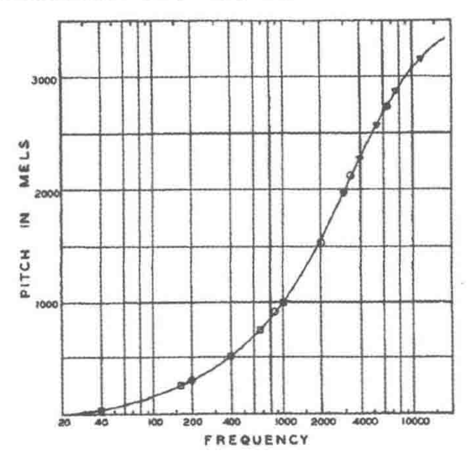


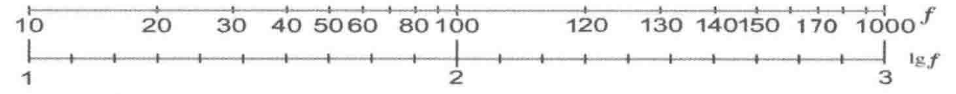

**图 3　频率与音高（mel）关系**

图 3 中，纵坐标为主观心理音高，以“美”（mel）为单位[②]，横坐标为频率对数值。显然，心理音高与频率对数值间的函数关系，并非一条直线（即不存在确定不变的韦伯常数）。也就是说，埃利斯建立在频率比基础上的对音程的精确描述——音分值，其与频率比对数间并非简单的线性函数关系。同一音程感知（如纯八度）在不同音高区域表现出的频率比是不同的（见图 2），其音分值也不是绝对的（如 1200 音分）；反之，同一频率比在不同音区给人的音程感也是不同的，将表现为不同的音分数值。这种情况，与我们前面分析的音高与频率、音程与频率比关系，是相互吻合的。

由此可见，在当前律学研究中，引入以斯蒂文斯等人为代表的心理物理学新成果，是十分必要的，它能使我们的律学研究避免“只有频率比才能精确表示音程的大小……频率比还可以换算成‘音分值’……给音程的精密计算提供极大的方便”[③] 等欠准确的表述，使律学理论探讨更加贴近实际音响感知。尽管费希纳定律在听觉中间音区的音高

---

① S. S. Stevens and J. Volkmann , The Relation of Pitch to Frequency A Revised Scale, *The American Journal of Psychology*, Vol. 53, No. 3 (Jul. , 1940), p. 336. 请注意，本图中横坐标采用的是对数频率值。横坐标以频率 $f$ 的对数值 $\lg f$ 进行线性分度，但为便于观察仍标以频率 $f$ 值，因此横坐标对于 $f$ 而言并非线性刻度。在对数坐标中，频率 $f$ 每变化 10 倍，横坐标才变化一个单位长度，称为“十倍频程”。对数坐标中，对数值与频率值的细部对应关系，可示例如下：




② 心理音高的单位为美（mel），规定频率 1000Hz、声压级为 40dB 的纯音，产生的主观音高为 1000mel。S. S. Stevens and J. Volkmann , The Relation of Pitch to Frequency A Revised Scale, *The American Journal of Psychology*, Vol. 53, No. 3 (Jul. , 1940), p. 337.

③ 缪天瑞：《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社 1996 年版，第 25 页。

感知上可以近似有效，但对于研究音高的“精密”规定及相互关系的律学而言，费希纳之后心理物理学有关音高感觉的诸多新成果，仍有不可忽视的借鉴意义。

## 二、 律学理论研究应以心理音高感知为旨归

从以上分析不难看出，律学研究中使用的频率、频率比、音分值，包括音程值、对数值、八度值等概念，尚不能精确反映主观听觉对音高的心理感知。大量实验证明，心理音高与物理音高之间存在着复杂的对应关系。律学研究只有以心理音高感知为旨归，关注 20 世纪以来现代心理物理学与心理声学的新成果，才能使其理论不断突破创新，探寻到与音乐实践更为契合的理论解说。音乐学科发展对律学的这一要求，是由律学学科性质、听觉心理音高感知与音乐艺术表现特性等因素决定的。

1. 律学学科性质，决定其必须关注心理音高感知

律学是一门基于音乐感知基础之上、对音乐中的各种音响结构作出精密研究的学科。这种“精密研究”，就是“对构成乐制的各音，依据‘声学’（acoustics）原理，运用数学方法来研究各音间相互关系”。律学既然依据声学，就意味着它是声学的一个分支；同时又运用数学方法，就决定律学与数理逻辑运算难以分割。① 从这一点看，律学研究中的一切数字、逻辑、推导等，似乎都代表着一种纯客观的、可以超然于现实而存在的“绝对理念”；音乐艺术的表现规律和特性（至少在音高关系方面），必然能从数理关系中得到本质反映。

然而，现实的音律特质毕竟是复杂的。由于律学首先是建筑在音乐感知基础上的研究，因此它不可能无视音响的主观心理感受而只做纯数学、逻辑的研究。② 同时，律制也不是孤立存在的，它与音乐听赏实践本身的紧密联系，也决定着律学必然由于联系实际而涉及其应用和发展。③ 韩宝强先生指出：“律学问题，如果从音乐实践的角度去看待，其实质就是音准问题，……这里既有生理感知能力问题，也有心理上听觉审美习惯的认同，因此说，律学研究的基点实际上是建立在人耳音高感的生理和心理感知的基础之上。”④

缪天瑞先生进一步指出：“人对音乐的感觉更多地表现为一种心理现象，如果音乐声

---

① 参见缪天瑞《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社 1996 年版，第 1—2 页。黄翔鹏先生对律学亦有类似定位，认为律学“主要是以组成乐学体系的成组乐音为对象，从发音的振动的自然规律出发，取‘音响学’（acoustics）的角度，运用数学方法来研究乐音相互之间的关系”。参见黄翔鹏为《中国音乐词典》撰写的词条，人民音乐出版社 1985 年版，第 482 页。

② 顺便提及，律学研究依据声学（acoustics）原理，其中的“声学”便拥有物理声学（physical acoustics）和心理声学（psychological acoustics）等分支。这也就意味着，所谓的“声学原理”，并未将心理因素排斥在外。

③ 参见缪天瑞《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社 1996 年版，第 2 页。

④ 韩宝强：《音的历程——现代音乐声学导论》，中国文联出版社 2003 年版，第 39 页。

学仅从物理角度描述音乐音响的客观属性，而忽视听觉感知的心理属性，就难以解释音乐中的所有音响现象，也就不可能起到将音乐和声学有机地‘融合’的作用。”① 笔者认为，缪先生对音乐声学研究的寄语，同样适合于当前的律学研究。只有将音高的心理感知适当引入传统律学，才可能起到“将音乐和律学有机地融合的作用”。律学的学科性质，决定其必须关注心理音高感知。

2. 听觉系统的复杂特性，决定律学必须以心理音高为旨归

人耳的结构和工作机理表明，人对客观音高的感觉过程极为复杂。内耳耳蜗中的基底膜，是音高感知的主要器官，其作用是对输入的声音信号进行频谱分析，不同频率的振动引发基底膜不同部位的响应（激发出最大振幅），进而产生音高感觉。基底膜底部薄而窄，对高频响应好；顶部厚而宽，对低频信号响应好（参见图 4）。有研究表明，基底膜顶部到最大振幅处（响应处）的直线距离，与输入频率的对数成正比关系。② 这是听觉“部位学说”（place theory）理论的基本观点。但由于目前学术界对神经系统和大脑的确切活动与作用机理尚不明确，关于音高的心理感知还未形成完整的听觉理论。③

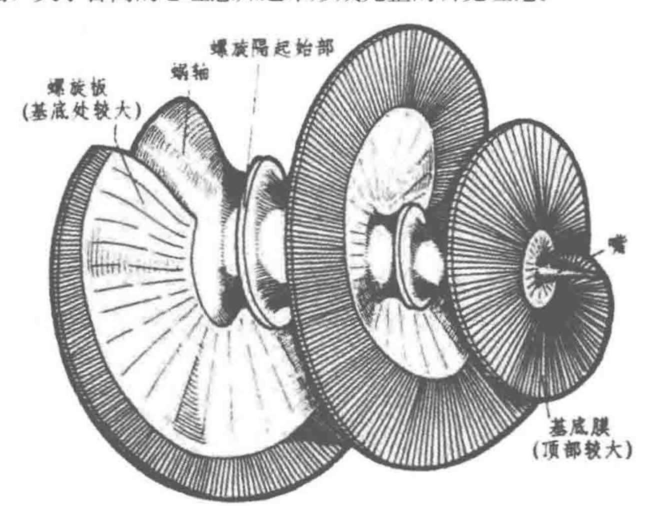



**图 4 人耳基底膜螺旋板（仿 BAST 和 ANSON）④**

人耳听觉系统的复杂结构和工作原理，决定了音乐音响感知的复杂性。律学研究，不能无视客观存在于生理和心理过程中的听觉复杂性，必须将对“律”的理论研究建筑在心理音高感知的基础之上，否则再过精美的理论模型其现实意义也将大打折

---

① 缪天瑞为《音的历程——现代音乐声学导论》（韩宝强著）一书所作“序言”，见该书第 2 页，中国文联出版社 2003 年版。

② 参见［英］David M. Howard；Jamie Angus：《音乐声学与心理声学》（第三版），陈小平译，人民邮电出版社 2010 年版，第 64—66 页。

③ 马大猷：《中国大百科全书》（物理学卷）“声学”词条，中国大百科全书出版社 1987 年版。

④ 郭玉德等：《耳解剖学手册》，军事医学科学出版社 2004 年版，第 125 页。

扣。例如，已有研究表明，对于乐音高度一致性的判断，大多数音乐家具有±10 音分的宽容度；对于乐音间相对音高（音程、音列等）的感受，多数音乐家则具有－38 至±14 音分的宽容度。[①] 人耳在音高的主观感受和判断上，存在一定的宽容区间，并非与仪器客观测量的结果完全一致。这实质就是“临界频带”（critical bandwidth）[②] 在音高一致性及音程听辨过程中的体现。乐音是由多个频率成分组成的，了解临界频带的听觉机理在聆听乐音时频率分析中的作用，是心理声学研究的基础，[③] 同样也应成为律学研究的基础，这对于从心理声学角度理解听觉如何感知音乐（包括旋律、和声、和弦、调音、音调、音色等）是非常重要的。

听觉对音高反映的复杂性，还表现为对某些基频缺失的乐音的音高感知。音乐中使用的有明确音高的音为复合音，它由多个频率成分构成，这些频率成分可分为基音（fundamental tone）和泛音（overtones）两大类。一般说来，泛音频率与基音频率呈整数倍关系，听觉对复合音的音高感知取决于基音（基频），即复合音频率成分中的最低者。基频刺激的基底膜部位，决定音的音高感觉。基频越高感受到的音高越高，反之亦然。

但是，随着人们对合成特定频谱声音信号的掌握，斯豪滕（Schouten）在 1940 年证明去除基频成分后，脉冲波的音高依然保持不变。这种情况说明，心理音高所对应的基频，在现实复合音中是不存在的；仪器测量得到的最低频率成分，并不能成为感知主观音高的基本依据。他还通过实验进一步证实，对于缺失基音的情况而言，各谐波的最大公因数即为基频。此时的音高不能以测量所得最低基频音决定，而应由理论推导出的基频（最大公因数）决定。斯豪滕将这种情况下感知的音高，称为“残留音高”（也称“虚拟音高”）。例如，一个频率成分为 1040Hz、1240Hz 和 1440Hz 的复合音，被感知的主观音高却只有 207Hz。[④]

此外，声音强度和持续时间等参数，对音高感也有一定影响。20 世纪 30 年代，斯蒂文斯设计实验让被试者调整某一音的强度，使其和另一频率不同的音高度一致，从而证实在不改变频率的情况下，随着强度的增加高音会变得更高，低音会变得更低；而音高随强度的变化，则取决于人耳的共鸣特性（the resonant characteristics of the ear）[⑤]。罗兴（Rossing）的研究进一步证明，对于复音音高而言，其声强在 65dBSPL—95dBSPL（Sound Pressure Levels）变化时，音高变化约为 17 音分。基频

① 韩宝强：《音乐家的音准感——与律学有关的听觉心理研究》，《中国音乐学》1992 年第 3 期。

② 听者开始察觉两个纯音信号从不平稳可分离转变为平稳可分离的频率差所对应的带宽，称为临界频带（critical bandwidth）。

③ [英] David M. Howard; Jamie Angus：《音乐声学与心理声学》（第三版），陈小平译，人民邮电出版社 2010 年版，第 112 页。

④ Schouten, J. F. *The perception of pitch*, 1940, Philips Technical Review, 5, 286. 转引自 David M. Howard; Jamie Angus《音乐声学与心理声学》（第三版），陈小平译，人民邮电出版社 2010 年版，第 111—113 页。

⑤ Stevens: The Relation of Pitch to Intensity, J. Acoust. Soc. Am. Volume 6, Issue 3, pp. 150—154 (1935).

不变时，正弦波的音高随强度变化的特性，如图 5 所示：

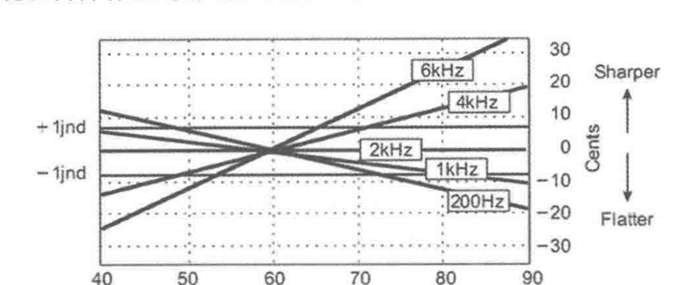



**图 5　保持基频不变时正弦波音高随强度的变化特性**

此外，罗兴还在《声音科学》一书中对音高与持续时间的关系作了探讨，指出较短持续时间的声音可能被感知具有一定音高，而不会感觉不到音高；但是当声音持续时间一旦低于最小周期数时，听觉判断音高的准确性就会降低。[①]

临界频带、残留音高以及音强、时间等因素对音高感知的影响，充分说明人耳听觉系统的复杂特性，进而要求以音乐听觉实践为基础的律学研究，必须以主观心理音高为基本立足点。
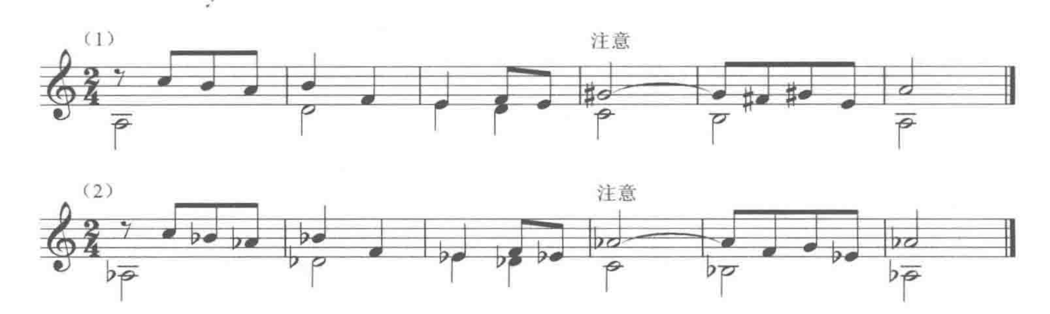
3. 音乐艺术表现特性及其他因素对音高感的影响，决定律学研究必须以心理音高为旨归

在音乐艺术的表现世界中，音高绝非孤立存在，它不仅与人耳听觉感受相关，还受到旋律、调性、和声等其他音乐要素的影响。以特定调性与和声环境对音高感的影响为例，我们知道，在十二平均律条件下，音乐中的变化音程多数和基本音程为等音程关系，其中就有很多不协和的增减音程与协和音程相吻合。如果我们在钢琴键盘上孤立地聆听这两个音程，很难判断哪个是协和音程，哪个是不协和音程，因为它们的音响完全相同。然而，当我们将它们分别置于特定调性与和声环境中时，两音程在听觉上引起的协和性则大不相同。苏联音乐理论家斯波索宾（Игорь Владимирович Способин，1900—1954）在其《音乐基本理论》中，曾给出互为等音程的增五度和小六度，在不同调性环境中的协和性示例：[②]

---

① 以上有关罗兴对音高随强度、时间变化特性的研究，可参见其《声音科学》（*The Science of Sound*）一书，Third edition，Addison Wesley，New York，2001. 转引自 David M. Howard；Jamie Angus《音乐声学与心理声学》（第三版），陈小平译，人民邮电出版社 2010 年版，第 123 页。

② ［苏］斯波索宾：《音乐基本理论》，汪启璋译，人民音乐出版社 1958 年第 2 版，第 72 页。




比较上面两条谱例可以看出，谱例 1 中的增五度（C—♯G）在其所处的 a 和声小调环境中是不协和的，♯G 因自身特有的导音性质，要求强烈向主音 A 解决。第二条谱例中的小六度（C—♭A），在其所处的♭A 大调环境中则是协和的，此时的♭A 是主音，C 与♭A 构成的小六度音程同属主和弦，具有稳定的调性功能。在钢琴上拥有相同音响的等音程，它们的协和与不协和、稳定与不稳定，并非只有理论上的意义，在听觉实践中也能被明确区分出来。这种情况说明，音乐实践中的音高感觉，是会随着周围音响环境的变化而变化的。音高关系只是音乐表现要素之一，它与调性、和声、织体、节奏、力度、速度、配器等其他要素之间，存在着相互影响、相互制约的关系。律学研究必须充分考虑到这一点，将心理音高感知作为理论探索的重要内容之一。①

如果我们对音乐存在的“环境”作更广泛的理解，把音乐置于特定现实情境之中，影响音高感的因素将更为复杂。“比如在音乐厅里，人能够意识到音乐本身之外的许多声音（其他听众的咳嗽声或摆弄节目单的声音，等等）；还有视觉（所见的表演者、听众和环境等），体觉（饥渴、瞌睡、厌烦、不适等），甚至还有嗅觉（邻座飘来香水味等）。在这些条件下，听者的心理指向和情感反应有可能全然投注在音乐的欣赏之中，也有可能完全处于一种心烦意乱的状态，还有可能游移于音乐与其他干扰之间。”② 音乐听赏环境中的这些“非音乐”要素的干扰，看似与高度理论化、抽象化的律学研究无关，但至少也从另一角度说明音乐感知的复杂性，以及“灰色的律学理论”与“常青的音乐艺术”之间所存在并需不断逾越的“鸿沟”。

## 三、 律学研究中的若干误区与律学研究目的

通过以上对若干律学基本概念的反思，以及心理音高在律学研究中重要地位的论述，关注心理物理学和心理声学、音乐心理学等相关成果，将心理因素引入传统律学研究的必要性已彰明较著。然而，当前国内学界对此问题的关注尚不多见，传统的律学研究还存在

---

① 我们如果把问题引申一步，将世界各民族、各地区人群在音高与协和性方面的不同感知纳入律学研究，便可发现音乐构成的奥秘，绝非有限的几条“律学基本原理”所能概括。这也是音乐实践对律学研究需关注听觉心理感知所提出的客观要求。

② ［美］霍德杰斯（Hodges，D. A.）：《音乐心理学手册》“前言”，湖南文艺出版社 2006 年版。

某些误区，律学的最终目的也有待进一步明确。

1. 传统律学研究中的若干误区

东西方历史中对数字的探索很早便已开始。人们不断完善对数的认识，甚至赋予其超自然的神秘力量，试图作为解释世间万物规律的基本依据。无论是西方以毕达哥拉斯（Pythagoras，约公元前580—前500）为代表的“数理派”试图以“数”解说音乐乃至世界本源，还是中国《吕氏春秋·大乐》“音乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一”的表述，都反映出人们对以数字逻辑完满解说音律体系的推崇。

从后世音乐理论的发展来看，东西方也长期存在着将“天文—历法—音乐—数字”相比附的情况，甚至成为某一特定时期音乐理论的主流。中国的京房六十律、钱乐之三百六十律等律制，西方柏拉图的“音程谐和论”、开普勒的“天体音乐论”等主张，都或多或少体现出这种音律思维模式。诚如科学史家戴念祖先生在评说“天体运行与音乐存在内在关联”等观点时所言：“这种评述是对科学与音乐二者本身缺少最起码的知识，也容易导致走向神坛或地狱的危险。”[①] 囿于特定认识阶段，古代学者可能会从天体观测和天文历法编订中找到较好解说某些音律特征的依据，推进人们对音律内在规律的认识。但我们并不能因此本末倒置，抛弃现实中活生生的音乐实践，将“唯数理主义”作为律学研究的最终目的。

令人遗憾的是，“即使在今天，我国音乐界人士一提起律学研究，似乎还是更多地与数字和历史上的律学数字纠纷联系在一起”[②]。由于我国历史上“律历合一”传统的强大影响，以及研究者对数理逻辑的迷恋（甚至迷信），将音律特征统归于某一既存数理模型的做法，在当今律学研究中依然不乏其例。以有关谐音列（harmonics）的研究为例，我们知道，标准的谐音列是人们根据弦乐器或管乐器泛音情况归纳出的模型，实际是人为理论抽象的产物，并非所有乐器发声时都产生这样完整的谐音列。进行律学理论分析时，我们切不能用它解释音乐中出现的所有音高现象，更不能将“标准的”谐音列视为世界一切民族的音阶、音列现象之“源”。[③] 这一点诚如韩宝强先生所言：“自然世界，声音万千，绝非一种泛音列体系能够承载。古希腊和古中国的音乐理论确实崇尚‘谐音列’体系，但并不能说明古印度、古阿拉伯的音乐体系也是建立在这种泛音列基础之上，而在印度尼西亚爪哇岛上的甘美兰音乐中，更是找不到丝

---

① 戴念祖：《“天体音乐”概念的起源与发展》，《中国音乐学》2012年第4期，第8页。西方历史上对音乐与天文现象密切关系的认识，亦可参见此文。

② 韩宝强：《音的历程——现代音乐声学导论》，中国文联出版社2003年版，第40页。

③ 再如，学界以测音数据为基础，对传统音乐中3/4音特性的研究，是否存在主观心理偏差？所获得的测音数据，是否需要经过“客观频率—主观音高”的函数转换？要知道律学研究中的“律”是被严格定量的；即便相差几个音分，就可能被定性为另一种律制。测音数据是律学研究的重要基础，并非不能使用，关键是采用什么方法处理这些数据，使其最大限度地反映主观心理音高感知，提高原始测音数据在律学研究中的有效性和可信度。

毫‘谐音列’的身影。”①

从心理声学角度看，任何乐音的谐波都是没有上限的，似乎只要不超出人耳的高频感知范围（约20000Hz），都能为人耳所感知。但事实上，由于听觉滤波器“临界频带”的限制，当临界带宽超过相邻谐波的间距时，听觉便无法分辨相应谐波之上的频率成分。一般说来，无论基频为多少，听觉不能分辨高于约第5次到第7次的谐波。② 这便意味着，第8次以上的谐音，人耳已根本无法听到。如果试图用第8号以上谐音所构成的音程，来解释音乐中的某些独特音律或调式结构，甚至宣称此音程为我听觉所感知，便与“皇帝的新装”无异了。笔者在以往论文中曾有类似表述与探讨，③ 在此愿以“今我”非“昨我”，作自我解剖和自我批判。

英国音乐学家埃利斯早在一百多年前就明确指出：“全世界不是只有一种音阶，或只有一种自然的音阶，或必须以赫尔姆霍茨极为巧妙设立在音响学上的构成原则为基础那样的音阶，而是有着非常多的各式各样的不同音阶。其中有些是极其人为的，甚至还存在着很随意地发音的音阶。”④ 我国学者缪天瑞先生对律学研究也有反思，他曾在1965年《律学》修订本的“后记”中指出，律学研究以纯律为标准是不切合实际的，以纯律角度看待阿拉伯系统律制也是不对的。⑤ 事实上，由于人类听觉心理对音高感知的复杂性，加之各民族音乐文化的巨大差异和音律在实践中的丰富性与灵活性特征，那种试图以特定数理模型（包括谐音列、特定音阶或律制模式等）概括音乐中一切音律现象的做法，只不过是一种新的“数字迷信”，一种对“和谐音乐—数字世界”的美好期许罢了。

2. 对律学研究目的的重新定位

从我国古代律学研究状况看，其之所以受到历代学人重视，甚至在正史中辟出专章予以记述，原因不外乎以下两点：其一，将律学计算与天体观测、天文历法、五行观念相联系，认为音律具有沟通天地人神、左右世间万物甚至朝代更迭的神秘力量；其二，出于度

---

① 韩宝强：《音的历程——现代音乐声学导论》，中国文联出版社2003年版，第107—110页。国外一些音乐理论家也有类似论述，认为“把调性系统说成是来自和声泛音系列的这种意见是纯属错觉，因为它是建立在大多数从和声泛音系列中根本听不到的音的上面”。参见［英］戴里克·柯克《音乐语言》，茅于润译，人民音乐出版社1984年版，第55页。

② 临界带宽可利用公式 $ERB = \{24.7 \times [(4.37 \times f_c) + 1]\}$ Hz，以各谐波频率为中心频率（$f_c$）计算得到。参见［英］David M. Howard；Jamie Angus《音乐声学与心理声学》（第三版），陈小平译，人民邮电出版社2010年版，第68、114—115页。

③ 参见李宏锋在《判天地之美，析万物之理——论律学研究在音乐遗产保护中的作用》一文中对阿炳《二泉映月》音律结构的分析，载田青、秦序主编《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》，文化艺术出版社2009年版，第202—225页。

④ ［英］埃利斯：《论各民族的音阶》，方克、孙玄龄据日译本译出，中国艺术研究院音乐研究所，1985年油印本，第195页。

⑤ 参见缪天瑞《律学》（修订本）“后记”，音乐出版社1965年版。

量衡制定、乐器制作或数理模型构建等对精密数据的要求，而进行相关的律学计算。[①] 真正立足于音乐实践，力求对音乐特性从数理角度予以归纳，进而探求现实音响与听觉感受之间关系的研究并不多见。

以上述两点为基本目的的古代律学，表现出脱离音乐实践的纯数理思辨倾向。当前律学研究中“唯数理是尊”的弊端，很难说与古代的律学研究传统无关，也与近代以来中国学术界接纳西方科学时逐渐形成的“唯科学主义”[②] 思潮相连。如何摆脱律学研究中“脱离听觉心理感知”和“唯数理是尊”等误区？唯一的出路就在于将心理听觉感知和鲜活音乐实践引入律学，关注听觉感受和多样性音律现象之间的关系，并尝试对其中规律做出理论归纳，而不仅仅是将数理运算局限于对音高数据的分析。近十年前，音乐学家韩宝强先生已对此问题作出明确论述。他指出：“律学研究的终极对象应当是探索丰富多彩的音乐音响与我们人类的听觉感受之间的关系，这既是律学诞生的基点，也是验证各种律学理论和假说的唯一标尺。”[③] 笔者认为，这一论断应该引起我们足够的重视，成为重新定位当前律学研究目的和意义的基本出发点。

心理物理学（psychophysics）作为物理学分支，是一门研究客观刺激的物理属性与主观感觉经验之间关系的学科[④]，其中有关听觉音高感知的研究成果，可直接为律学研究所吸纳。心理声学（psychoacoustics）是研究人类如何感知声音的一门学科，旨在揭示客观音响刺激量与主观听觉感知量之间的关系和基本规律。“听觉过程涉及生理声学和心理声学。目前能定量地表示声音在人耳产生的主观量（音调和响度），并求得与物理量（频率和强度）的函数关系，这是心理物理研究的重大成果。”[⑤] 传统的律学研究必须主动吸收这些成果，关注听觉感受和音律现象间的关系，并使之上升到理论高度，为律学研究拓展第二条道路，完成自身从古典向现代的转变。

通过本文开篇对频率比、音分值等概念的分析，不难看出律学发展背后依托的自然科学基础——19 世纪 30 年代，韦伯定律（Weber's law）提出；50 年代，费希纳定

---

① 2012 年 1 月 16 日，笔者随业师秦序先生及诸学友拜访李纯一先生，其间曾向李先生请教相关律学问题。此论为笔者据纯一先生启发整理而成。

② R. G. 欧文（R. G. Owen）在他的《唯科学主义，人与宗教》一书中，为唯科学主义就是将科学认为是全知全能的人类救世主而受到崇拜，他称这种偶像崇拜为“科学崇拜”（Scientolatry），即声称所有问题都能被它科学地解决，甚至能检验精神、价值和自由问题。J. 韦莫斯（John Wellmuth）对唯科学主义有更为精致的定义：“‘唯科学主义’一词……其意义可以理解为一种信仰，这种信仰认为只有现代意义上的科学和由现代科学家描述的科学方法，才是获得那种能应用于任何现实的知识的唯一手段。”参见 R. G. 欧文《唯科学主义，人与宗教》，费城，1952 年英文版，第 20 页；J. 韦莫斯《唯科学主义的本质与起源》，麦韦克，1944 年英文版，第 1—2 页。转引自［美］郭颖颐《中国现代思想中的唯科学主义》（1900—1950），雷颐译，江苏人民出版社 1998 年版，第 16 页。

③ 韩宝强：《音的历程——现代音乐声学导论》，中国文联出版社 2003 年版，第 40 页。

④ Gescheider G (1997) . *Psychophysics: the fundamentals* (3rd ed.) . Lawrence Erlbaum Associates. p. ix. ISBN 0－8058－2281－X.

⑤ 马大猷：《中国大百科全书》（物理学卷）“声学”词条，中国大百科全书出版社 1987 年版。

律（Fechner's law）建立；1885 年 3 月，埃利斯发表《论各民族的音阶》（*On the Musical Scales of Various Nations*），明确提出“音分”这一音乐学分析的基本概念。从学术发展历程看，我们有理由认为，埃利斯的“音分”理论，是建立在费希纳时代“古典心理物理学”基础之上的；近代律学研究的确立，也是以古典心理物理学为依托。律学与心理物理学深厚的渊源关系，决定它不应无视心理物理学（包括心理声学）的新成果，将自身隔绝于科学发展之外。

20 世纪以来，心理物理学得到长足发展，尤其以斯蒂文斯（S. S. Stevens）为代表的“现代心理物理学”（新心理物理学）的确立，使该学科及心理声学等研究进入崭新天地，有关音高与频率关系的新理论也多有创见。但另一方面，时至今日的律学研究（包括采用的音分等概念），却依然停留在 19 世纪古典心理物理学的认知水平，忽视主观听觉感知的复杂性及其与现实音响的联系。这种情况，与百年来心理物理学和心理声学的巨大成就是极不相称的。传统律学研究必须主动吸收相关学科新成果，为音乐艺术中的“心（听觉感知）—物（客观音响）关系”提供更完备的理论解说。

笔者认为，心理物理学从古典向现代的转化，为心理听觉感知特性引入传统律学提供了契机。1957 年，斯蒂文斯提出刺激强度和感觉量之间的关系，并非费希纳所说的对数函数关系，而是幂函数关系，并建立了著名的“斯蒂文斯定律”（Stevens' law），又称“幂定律”（the power law）：

$$S = bI^{a}$$

其中，$S$ 为感觉量，$b$ 是由量表单位决定的常数，$a$ 是感觉道和刺激强度决定的幂指数。20 世纪 60 年代初，斯蒂文斯又提出了修正的幂函数，即从刺激中减去一个常数，从而使幂定律适用于全部可知觉的刺激范围：

$$S = b(I - I_{0})^{a}$$

其中，$I_0$ 被视为绝对阈限值；从 $I$ 中减去 $I_0$，意味着以阈限上有效单位（而不是以物理表中零点以上单位）说明刺激。①

幂定律是现代心理物理学诞生的标志之一。原来建立在费希纳定律基础上的、并不能准确反映心理听觉感知的音分概念，应以斯蒂文斯定律为基础加以修订，使之步入“心—物关系”的崭新境界，为传统律学的现代转化提供坚实的理论基础。②

我们强调将心理因素引入律学研究，以更完善的“数理之桥”连接“客观物理”与“主观心理”世界，并非以往“唯数理是尊”弊端的延续，而是实现律学向现代转化的有效途径。诚然，“数学当然是完美的，但大自然却不是那么简单。”③ 所有这些探索不过是向未知世界前行的一小步，一切新的理论解说只能是对先前的精确并具有

---

① 以上有关幂定律的解说，参见郭秀艳《实验心理学》第五章第二节，人民教育出版社 2004 年版。

② 篇幅所限，对幂定律基础上音高感知基本单位的界定，笔者拟另文探讨。

③ [美] 约翰·霍姆斯、杰瑞·梅尔编：《爱因斯坦的智慧》，田倩译，华夏出版社 2003 年版，第 81 页。

相对意义。恰如美国音乐心理学家霍德杰斯（Hodges，D. A.）所说：音乐经验是一个广博的心理世界，其含义极为复杂。一方面，我们为已取得的音乐心理学的进步感到庆幸；另一方面，面对仍然有待解释的音乐现象的重大任务，我们不免又感到卑微。[①] 包括律学在内的音乐学研究，正是在这种“庆幸”与“卑微”的交织中向前发展，取得自身理论的不断完善与创新。

**作者简介**：李宏锋（1977— ），文学博士，中国艺术研究院音乐研究所副研究员，硕士研究生导师。研究方向：中国古代音乐史和乐律学。

原载《音乐与表演》2013 年第 1 期

① ［美］霍德杰斯（Hodges，D. A.）：《音乐心理学手册》“前言”，湖南文艺出版社 2006 年版。

李晓冬

# 当我们谈论音乐的时候，我们在谈论什么？

## ——《从古典主义到现代主义——西方音乐文化与秩序的形而上学》译后

## 一

如果我们把艺术音乐作为西方文明之中的一个有机组成，甚至是最精妙、最难以捉摸的精华之一，那么它的存在根基何在？它在人类精神创造中占据着什么样的位置？如果我们有着类似的疑问，倒是可以看看《从古典主义到现代主义——西方音乐文化与秩序的形而上学》一书。

长期以来，对西方艺术音乐的探讨，正如其他人文学科一样，是以德、法的历史一哲学思辨式传统和英、美注重概念分析和音乐技术探讨的两大流派为主。这两大流派中，德、法学术系统侧重（擅长）于从宏观角度探讨音乐的价值与审美。德语文化不仅是浪漫主义文化的故乡，而且也是现代音乐学的发源地。早期浪漫派由诗学、哲学切入音乐，诸如赫尔德（Johann Gottfried von Herder，1744—1803）、瓦肯罗德（Wilhelm Heinrich Wackenroder，1773—1798）、蒂克（Ludwig Tieck，1773—1853）以及 E. T. A. 霍夫曼（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann，1776—1822）等人，他们既是浪漫主义艺术潮流的开创者，又是音乐哲学思辨的拓荒者，他们对音乐、尤其是无标题器乐的思考以及对音乐的价值意义、情感、形式的思辨至今仍有深远影响；音乐学研究中的“阿德勒模式”以及胡戈·里曼的音乐分析体系以其严谨、深入闻名于世。而除他们之外，自 19 世纪的谢林、叔本华、尼采到 20 世纪的阿多诺等人，在他们的哲学思辨中，音乐始终占据着重要位置。音乐学的英美学派则崛起于 20 世纪前后，凭借深厚的科学实证传统和分析哲学根基，他们对音乐的形式技术分析以及历史实证研究也取得了极为丰富的成果。

但正如美国音乐学家约瑟夫·科尔曼[①]（Joseph Kerman，1924）所指出的，“形

① 约瑟夫·科尔曼，美国著名音乐学家，新音乐学先驱人物之一。

而上学要早于史学，而音乐理论的历史比起音乐学也更要久远得多”[①]。如果我们已到了需要追问西方音乐的某些根本性问题的时候，那么音乐学势必需要延伸自身的视角，将目光投向作为西方文化普遍层面的形而上学，结合音乐理论的历史视角，方能有所收获。近些年来，随着学术风气的日渐转移，英美音乐学派越来越关注到音乐的文化历史层面，有部分学者甚至将目光转到西方音乐的形而上学层面，以深厚的音乐素养，结合对音乐历史、观念史的成果，着力打通文学、哲学与音乐之间的门类壁垒，对艺术音乐的历史、社会角度进行了富于成效的探索。在这类著作中，布里安·K. 艾特（Brian K Etter，1954—2005）博士的《从古典主义到现代主义》[②]一书，就把对西方艺术音乐的哲学一形而上学源流作为其中心议题。

## 二

本书作者布里安·K. 艾特博士，已于2005年罹患癌症去世，享年51岁。他是美国密歇根州弗林特市的凯特琳大学人文学院副教授。除本书外，他还有《交响诗》（*Symphonic Poem*，1977）、《超越性与历史主义之间——黑格尔美学中艺术的伦理性质》（*Between Transcendence And Historicism: The Ethical Nature of the Arts in Hegelian Aesthetics*，2006）等著作，哲学、形而上学与音乐始终是他所关注的重要主题。作为一个深通音乐的人文学者，他具有难得的乐队演奏和指挥经验，既精于音乐，又有着广博深厚的人文素养。在这本专著中，他把对于西方音乐的思考，上升至哲学与伦理学层面，同时又以深刻的批判精神，全面质疑自20世纪初崛起的先锋音乐，以及其后勃兴的后现代思潮。值得注意的是，作者并未停留在表面化的否定或划分阵营，而是通过层层剥茧抽丝般的追问，从西方音乐的调性传统形成和发展，进而深入到古典音乐和先锋音乐背后的观念层面和文化哲学预设，以对若干代表性音乐作品进行音乐学式的分析，又佐以文学、哲学方面的例证，进而提出自己的观点。我们可以不尽同意本书作者的观点，但对于作者如此纵深地切近许多西方音乐的根本性问题势必留下深刻的印象。

本书除前言与导言外共八个章节、两大部分。第一部分标题为“古典主义音乐文化”，包含四个章节，主要探讨西方古典音乐文化的形而上秩序观念，即先锋音乐出现之前的“共性写作阶段”的文化观念；第二部分标题为“现代主义音乐文化”，这部分同样有四个章节的内容，主要侧重于始自勋伯格开启的先锋音乐文化观念的起源问题，以及先锋音乐的作品风格及其纵深隐藏的思想文化源流。作者由点及面、条分缕析不仅分析了如舒伯特、马勒、勋伯格以及斯特拉文斯基的若干代表性音乐作品。

---

① ［美］约瑟夫·科尔曼：《沉思音乐——挑战音乐学》，朱丹丹、汤亚汀译，人民音乐出版社2008年版，第46页。

而且广泛引证柏拉图、亚里士多德、莱布尼茨、康德、黑格尔、叔本华、尼采以及海德格尔和阿多诺等众多哲人对西方音乐的观念思考。在译者本人看来，这既反映了音乐观念问题的极端复杂性，也印证了保罗·亨利·朗所谓“文明中的音乐”这样的观念，即音乐不只是音乐，若要对音乐的观念层面进行批判，势必要从更高一层的文化哲学观念入手，否则就会陷入循环论证的怪圈。

在本书“导言”部分中，作者把音乐文化中的“古典与现代之争”概括为两类尖锐对立的形而上学之争。他以德国文学家、诺贝尔奖获得者赫尔曼·黑塞[①]（Hermann Hesse，1877—1962）的一部有关音乐的小说《玻璃球游戏》（*Das Glasperlenspiel*），与德国思想家中尤为关注现代音乐的思想家特奥多·阿多诺[②]（Theodor Wiesengrund Adorno，1903—1969）的《新音乐的美学》为例，作者指出，“对于阿多诺来说，现代主义艺术表达了现代人虚无主义的形而上学，而在音乐方面，就体现为对先前共通的调性秩序的否定”。与此相对，黑塞的《玻璃球游戏》象征了西方古典音乐传统。

在小说中的“卡斯塔里”（Kastalia）[③] 世界中，古典音乐的存在表达了一种超越时间的、对于至善和秩序的古典形而上学观念。在这里，“黑塞描绘了由各自单独的文化创造所组成的、庞大的奇妙联合体，一种无具体历史性的观念世界以及一种试图成为仪式的美学，它并不想成为所有世界文化的统一体”[④]。其中“音乐代表了更高的事物。古典音乐文化是其顶点之一，它包括音乐表演和音乐学分析。对器乐音乐的冥想式欢愉被视为最高层次的感性活动。”[⑤] 然而这个世界实际却处于风雨飘摇之中，因为这个唯美主义的世界缺乏创造性，人们只是沉浸于欣赏、研究，却疏于创造和冒险。在小说的最后，这个世界最后走向崩溃，主人公克乃西特大师（Knecht）[⑥] 也在探索新生活的路途上夭折。当然这只是对黑塞这部奇特而又复杂的小说的一个粗线条的概括和比喻。本书作者真正借此想要表述的是：传统音乐文化与现代音乐文化的对峙，从表面上看来似乎只是两种对立的文化观念，在背后却很可能是复杂的形而上学预设的不同，如果不想掉入某种粗陋的非此即彼的比较，就必须从音乐本身的思维形态入手，即西方音乐的调

---

① 赫尔曼·黑塞，德国作家，1946 年获得诺贝尔文学奖。他是 20 世纪欧洲最有影响的小说家之一，主要作品有《彼得·卡门青》、《荒原狼》、《东方之行》、《玻璃球游戏》等。

② 特奥多·阿多诺，20 世纪德国德国著名哲学家、美学家、社会学家、音乐理论家，法兰克福学派第一代的主要代表人物，社会批判理论的理论奠基者。主要的哲学、美学著作有《启蒙辩证法》（1947）、《新音乐哲学》（1949）、《多棱镜：文化批判与社会》（1955）、《否定的辩证法》（1966）等。

③ 卡斯塔里·黑塞小说《玻璃球游戏》中所虚构的一个研习精英学术和艺术的机构。这是一个坚守精英文化的精神王国，一个抽空了人类历史的世外桃源，借以把知识从政治和世俗中独立出来。

④ [美] 布里安·K. 艾特：《从古典主义到现代主义——西方音乐文化与秩序的形而上学》，李晓冬译，中央音乐学院出版社 2012 年版，第 6 页。

⑤ 同④，第 6—7 页。

⑥ 克乃西特是黑塞小说《玻璃球游戏》中的主人公，小说正文叙述克乃西特从孤儿到王国最高行政长官以及不幸死亡的历程。

性思维观念发展切入正题，这是本书第一部分第一章的主要内容。

正如标准的西方音乐通史所描述的那样，虽然古典意义上的调性写作可以追溯到早期文艺复兴之时，然而古典调性体系的最终确立，却是发生在启蒙运动时期，即西方音乐历史中巴洛克阶段的事件。换言之，虽然调性创作的实践虽然早已存在，但是调性观念的确立却只是18世纪初叶的事。古典调性理论经由拉莫（Jean－Philippe Rameau，1683—1764）在18世纪上半叶提出。他总结了自文艺复兴时期延续的调性和声创作以及理论，把业已存在的数种调性理论合并为一个单一的、具有方向性的调性理论，连同他的功能和声观念与调性的层级划分，从而奠定了古典调性理论；19世纪初，德国音乐理论家戈特弗里德·韦伯（Jacob Gottfried Weber，1779—1839）进一步细化了调性系统的层级关系；19世纪后期，德国音乐理论家里曼（Hugo Riemann，1849—1919）最终完善了古典调性的理论体系。

然而问题在于，西方古典调性系统究竟是一套不言而喻、具有普世意义的听知觉体系？还是西方文明自身特有的听觉创造物？古典调性体系究竟意味着什么？什么是调性和声思维？这是本书作者在描述西方调性体系的历史发展过程中始终提出的追问：何为调性和声？它是人类自然听觉的产物，还是某类特殊文化的独特创造？对于纵深地理解西方古典音乐文化，这是个既无法绕过、也无法忽略的核心问题。在简要地回顾了调性体系发展确立的历史后，艾特博士指出，调性体系并非只能就自身而获得完满的解释，它并非是一套自洽的体系。实际上，可以把调性体系看作一个建立在人类自然听知觉之中的、具有方向感和目的性质的一个秩序系统。从这个角度，西方音乐中所谓调性的含义，是指音高现象的秩序性排列以及它们相互之间的关系，作为西方音乐思维最为关键性的观念范畴之一，调性通常所指的是和声及其旋律朝向中心音（或主音）运动的势态。

作者进一步指出，伴随着西方音乐的古典调性体系的演进与确立，西方音乐理论界对调性的性质与合法性的理解方面，始终存在着两个不同的流派及其解释，即对调性体系的自然主义解释和历史主义解释。前一种观点认为，调性知觉一直以来是人类自然听觉的组成部分，调性听觉是普遍的、跨时代和超越种族的；而后一种观点则认为，调性听觉始终是某种特定文化历史的特定产物，是特定时空和独特文化观念的产物。这两种观念最终统一在德国科学家赫尔姆霍尔兹（Hermann von Helmholtz，1821—1894）[①] 那里，他通过一连串设计巧妙的声学实验得出这样的结论：即人们对协和与否的听知觉是普遍存在的，而对听知觉的秩序感和偏好则大都是历史、文化的产物。

本书作者以19世纪比利时音乐学家费蒂斯[②]（Francois Joseph Fetis，1784—

---

① 赫尔姆霍尔兹，19世纪德国最重要的物理学家、生理学家，他在物理学、生理学、光学，以及声学、数学、哲学等不同领域都作出了重大贡献。

② 费蒂斯（Francois Joseph Fetis，1784—1871），19世纪比利时著名音乐学家、作曲家和风琴演奏家。

1871）的理论为例，进一步深化他的论点。与调性的自然主义解释不同，费蒂斯秉持对于调性现象的文化性解释。他认为，调性体系对于谐和与不谐和音程的划分纯然是一个历史文化的现象，人们对于谐和不谐和的听知觉并非是天然的、客观存在和不变的，它受制于人们所处的文化系统和历史传统等条件的制约，他把这一观点运用到对西方古典调性和声的观察中。为此，费蒂斯把调性的历史划分为四个阶段：即早期教会调式的“单一音体系”（tonalite unitonique）、“转换音体系”（order transitionque）、“多重音体系”（order pluritonique）以及最后的“完整音体系”（order omnitonique）。在第一阶段的创作中，一部作品通常仅只有单一个调性，只包含简单的音调平移，相对缺乏和声层级；而在第二阶段则经由属七和弦转调的发现，调性体系初步建立，及至大小调二元模式的形成，这个阶段始于蒙特威尔第，贯穿了巴洛克音乐的大部分时间段，直到莫扎特的时代；在第三阶段中，调性系统最终完全确立，多重转调的模式最终确立，不同调性和声之间的转调可能性已完全建立，这正是古典主义音乐和浪漫主义音乐的黄金时代，既然全面的转调可能性已然确立，那么调与调之间的界限不复存在，这就是调性体系的最终阶段，它伴随着过度的半音化和声的运用，实际上冲垮了调性系统的层级和界线。在这里，费蒂斯不仅预见到浪漫主义晚期的半音化和声倾向，甚至洞察到调性体系即将面临的分崩离析阶段。

让我们把注意力转回到本书的中心论题之一，西方古典调性体系内含的听知觉秩序究竟意味着何种形而上学观念？在这两者之间存在着怎样的关联？艾特博士的观点是：既然我们可以把调性体系的历史进程理解为西方文明中的人类听知觉系统的发展进程，那么这个调性知觉的建立、丰富乃至最终走向衰落和瓦解，实际与西方古典形而上学所表述的伦理秩序盛衰有着深层的同构性。在本书第二章“和声、秩序与善”以及第三章“调性体系与时间秩序的形而上学”中，沿着这条思路，作者分别考察了古典形而上学中的“目的论”观念和“善”的理念，与调性体系中的构成原则、组织结构之间复杂的关联性；围绕着古典形而上学的时间观念与音乐作品的叙述结构，作者认为，莱布尼茨的形而上学目的论与巴洛克时期日趋复杂的调性和声存在着某种程度的同构和关联。纵观这几章节的论点及其论证，艾特博士充分展示了他对于这个论题深刻而独到的把握和理解。除此之外，作者不无道理地指出，古典调性系统的目的性秩序的构建，与西方世界的底层观念系统——即充分消化了希腊罗马文化的世俗基督教观念“范式”存在着非同一般的关联。这种关联并非只是空泛的、象征化的，而是体现在具体的调性音乐创作以及对于调性音乐的听知觉形成过程之中。先锋音乐对调性体系的全面背弃，也远非只是 20 世纪初叶的现象，其深层的观念因素可以追溯到 18 世纪康德学说中的形式论美学和伦理学说的深刻悖论。

为了论证这种可能性的存在，作者既从微观的作品层面出发进行具体的个案分析，又以音乐哲学层面的宏观视角，对西方形而上学中的时间观念和目的论展开了颇具深度的探索。可以说，作者对西方音乐的观念层面，即古典哲学中的形上观念与调

性和声体系中的目的论秩序的深入探讨，使我们对西方音乐文化的深度内涵有了一个并不多见的哲学性视角。

在本书第二部分开端，作者以一部20世纪极具代表性的音乐小说，即托马斯·曼[①]（Paul Thomas Mann，1875—1955）的《浮士德博士》[②]（*Doktor Faustus*，1947）为例，深入而形象地描绘了现代文化中从观念到行为全面异化的艺术家形象。《浮士德博士》这部小说，是诺贝尔文学奖获得者托马斯·曼一生中最为宏大、深刻的巨作，作者视其为"一部不留情面的自我剖析之作、一部特殊的转义传记、最大胆和最阴森的作品"。最为奇特的是，这部小说的主人公是一名先锋音乐家。主人公阿德里安·莱维屈恩（Adrian Leverkuehn），这个集尼采、勋伯格、甚至还有思想家阿多诺为一身的现代艺术家，为了扬名立万、取得惊天成就，不惜故意身染梅毒，乃至与魔鬼订下24年的交换契约，换得音乐创造的灵感，而把灵魂抵押给魔鬼，但伴随着他的成名与轰动，却是存在与灵魂上的荒凉与人格上的极度扭曲，伴随着身边亲人和朋友的死亡和道德的虚无，他意识到铸就大错，在临终前不久忏悔自己的一生，回到故乡后最终离开人世。在这部作品中，托马斯·曼借德国古老的浮士德传说，但代之以现代性的视角，对现代社会的艺术、道德、心灵的全面颓败进行了极具深度的反思，即"高度发达的精神灾难性地崩溃至荒蛮"。小说中的时间从1884年至1945年，而现实中，这段时间恰恰是现代艺术从崛起到确立的时间。值得一提的是，作者虚构的主人公莱维屈恩，是以当时健在的作曲家勋伯格为主要原型，作者创造性地刻画了一幅极具深度的现代音乐家的心理肖像，以此揭示了现代智识阶层对于美和善等品质的鄙夷，以及对于功名无情追逐的欲望法则，以至于勋伯格曾为此提出强烈抗议。

艾特博士指出，托马斯·曼借这部小说指出了现代主义文化的两种绝症，即情感蜕变为欲望，成为现代功利主义原则，理想则蜕变为庸常，成为现代虚无主义，这正是先锋艺术后面的文化观念背景。他以现代音乐的两部代表作，即勋伯格的《月迷彼埃罗》和斯特拉文斯基的《春之祭》为例，深入阐述了虚无主义和现代功利主义在音乐作品中的表现。通过对音乐以及文本的细致分析，作者指出，"勋伯格的理论和他的音乐，正是现代功利性的、而实质上是虚无主义和主观主义的文化产物。如果勋伯格是现代艺术最具代表性的人物，那么弗里德里希·尼采则最为清晰地阐述了现代虚无主义的性质。"而"斯特拉文斯基音乐风格的重要性——包括不协和的声音和暴力

---

① 托马斯曼，德国作家。1929年获得诺贝尔文学奖。作品主要有长篇小说《布登勃洛克家族》、《绿蒂在魏玛》、《魔山》、《浮士德博士》等，以及大量中短篇小说等。

② 《浮士德博士》是托马斯曼最重要的晚期作品，这部小说的全名是《浮士德博士，由一位友人讲述的德国作曲家阿德里安·莱维屈恩的一生》（*Doktor Faustus*，*Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn*，*erzählt von einem Freunde*），讲述了一个误入颓废和罪恶歧途的德国天才艺术家极具才华而又冷漠的一生。作品借助浮士德和音乐两个最能象征德意志的形象来探讨导致德国历史灾难的原因，成为一个德国的譬喻。同时，这部小说也深入探讨了现代艺术的形成及其艺术观念的心理动因。

性的节奏——不仅是原始时代的庆典，同时也是对文明理念的一种拒斥，音乐既激发了爱，但又给了一个堂皇的目的奔向死亡，这样，生活自身抽空为无意义：《春之祭》是虚无主义在20世纪的心智写照。”

对20世纪先锋音乐的研究，国内大抵尚处于对其技法与风格的描述之中，而对于先锋音乐与现代主义哲学、美学之间的复杂关系和相互影响，除于润洋、宋谨、韩锺恩等少数音乐学学者的若干著述之外，却尚处于一个初步的阶段。本书这一部分章节或许可以给我们带来不同的启发和反思。

如果说前述内容对于我们的学术领域而言并不陌生的话，那么本书第六章与第七章所涉及的大部分论题，应该是我们国内音乐学界极少涉猎的领域。在言及现代艺术或现代音乐的发源、发生时，我们通常是列举西方社会的工业化进程、工具理性的单向发展以及一般意义的西方政治、经济状况等外部原因，若提及精神或思想方面的动因，也只是提及到尼采的超人哲学与虚无主义的命题。然而本书作者却涉及一个我们相对陌生，然而在近来西方文化史、思想史中愈来愈多提及的诺斯替主义，即灵知主义的影响因素。为了不影响我们对这部分的理解，本文稍许花些篇幅对此作些介绍。

灵知主义—神智学—通神论乃至神秘主义与现代艺术、现代音乐的密切联系，在近十年中已愈来愈成为思想史、观念史及文化研究中的严肃题目。国内有关这一题目已有若干翻译类著作和个别著述，但集中于西方观念史和政治思想史领域，例如约纳斯[1]（Hans Jonas，1903—1993）的《诺斯替宗教》、沃格林[2]（Eric Voegelin，1901—1985）的《没有约束的现代性》，以及国内学者如刘小枫和张新樟共同编译的《灵知主义与现代性》等著作。根据上述论著的某些说法，现代思想的某些形态，例如康德的伦理学，谢林、费希特的主观唯心主义，特别是尼采的超人哲学、海德格尔的存在论、甚至马克思的异化学说，都是西方灵知主义的某种现代性表述；而国内最近的新文化史类译著，例如西方新文化史学者罗伯特·达恩顿[3]（Robert Darnton，1939—　）的《催眠术与法国启蒙运动的终结》、《屠猫记》等，也对西方近代从文艺复兴到19、20世纪的现代进程，给出了与我们先前所知的、截然不同的复杂画面。从而在某种程度上加深、甚至改写了我们对西方文化某些层面的认识，而这些层面曾经对我们而言似乎早已了解或不言而喻。而在本书中，艾特博士则借此深入到现代音乐文化的核心——即若干艺术家、音乐家的文化心理层面，探究现代主义文化的诞生之谜。

---

① 汉斯·约纳斯，20世纪著名犹太裔德国哲学家，主要著作包括《诺斯替宗教》、《责任命令》、《诺西斯与后期古典精神》、《生命现象》等。

② 埃里克·沃格林，美籍奥地利历史哲学家和政治哲学家，与20世纪最著名政治学家列奥·斯特劳斯（Leo Strauss）齐名的政治史学家、保守主义者，著作包括《新政治学》、《科学，政治和诺斯替教》、《对假想的前世生活的回忆》、《永存不朽经验和象征》等。

③ 罗伯特·达恩顿，欧洲文化史专家。1939年出生于纽约，普林斯顿大学教授，著名欧洲文化史专家。主要著作有《旧制度时期的地下文学》、《启蒙运动的生意》、《阅读的未来》、《催眠术与法国启蒙运动的终结》等。

根据一般性描述，诺斯替主义（灵知主义）起源于希腊化时代。它是正统基督教眼中的致命异端，后由于政治性迫害以及若干基督教教父著述的口诛笔伐，在相当长的历史阶段里退出了主流舞台。然而灵知主义在西方思想观念上所造成的永久性影响却始终没有消失，而是借尸还魂一样出现在各个时代的观念缝隙之中。根据20世纪对灵知主义有精深研究的美籍犹太学者汉斯·约纳斯、沃格林等人的说法，灵知主义不止仅限于某种学说，它更是对普遍人类境遇的某种独特回应，它的幽灵出现在思想史的各个阶段之中，似乎像是对正统思想的某种尖刻嘲弄，它不仅出现在古代观念世界，在现代性政治思想、形而上学、伦理学，特别是现代艺术、音乐、文学之中找到了最安稳的栖身之所。根据这种说法，现代灵知主义的观念形态，显而易见地表现在黑格尔、谢林、马克思、尼采、海德格尔、罗兰巴特的思想断片之中，而像康定斯基、蒙德里安、赫尔曼·黑塞以及荣格、斯托克豪森等这样的现代艺术家、文学家、音乐家或学者，甚至他们本人就是灵知主义者。①

作为西方思想史上的异端，灵知主义有其基本的观念“范式”。它包括一个二元论的处境模式与几个由此而生的先在图式。灵知主义产生于希腊化时期的社会大崩溃，个体与城邦世界、伦理与外在律法之间的联系都发生巨大变动，其中个人与世界的分裂是根本性的，个人被迫直面荒凉、冷漠的外部世界，被置于不可知的、同时也是不可企及的命运。正是这样一种分裂的、痛苦的二元式分离，使人们热切地寻求宗教，以期获得拯救和弥合这种分裂带来的痛苦。除基督教这种典型的救赎宗教外，灵知主义企图打通和连接各类哲学的、宗教的、文化的知识，从中找出最为本质的、核心性的知识，诉诸灵性的真知和秘传的信条，使人们从不可知的命运和存在的有限性中解脱出来。必须提及的是，灵知主义并非某种单一的信条，而是类似思想纲领的“观念范式”。简而言之，约纳斯在这个二元论思想纲领中总结出几个相互关联并存在过渡的先验图式，即“这个世界与神之间的距离；世界是封闭的；人被囚禁在这个世界中；迷路的体验；自我不属于这个世界；神绝对地高于这个世界。这个图式形象地暗示出某种心理体验，诸如堕落、失去本源，以及所有上述这些的反向运动”②。

灵知主义在现代西方世界的复活所取的两类思想模式，其一是由叔本华、尼采所集中表述的现代虚无主义，其二是肇始于克尔凯郭尔、并由海德格尔引领的存在主义思潮，而在这之外，则是形形色色的灵性主义、有机论、神秘主义，还有杂糅东方神秘主义的通灵说、超能力的神智学等。

按照本书作者的说法，勋伯格所开创的先锋音乐，正是勋伯格在经历了家庭危

---

① ［美］埃里克·沃格林：《没有约束的现代性》，张新樟、刘景联译，华东师范大学出版社2007年版。
② ［德］汉斯·约纳斯：《诺斯替宗教》，张新樟译，上海三联出版社2006年版。

机、信仰崩溃之后，通过其挚友，现代俄国抽象主义画家瓦西里·康定斯基[①]（Wassily Kandinsky，1866—1944）的影响，接触到斯威登堡[②]（Emanuel Swedenborg，1688—1772）的基督教神秘主义和神智学，而形成的全面背离古典艺术模式的倾向。不仅如此，这种杂糅现代灵知主义、神智学的思潮还极深地影响到勋伯格先锋音乐的具体创作层面，诸如创作题材的选择，对旋律、和声、节奏以及音乐织体的全新组织方式。在本书作者的探究中，甚至勋伯格的12音技法，这种具有高度严密的理性建构方式以及同样高度的不谐和性和非理性特征，其实都可以在灵知主义——神智学的影响中找到实在的依据。值得一提的是，作者没有抽象地进行这方面的论证，而是把作曲家的生平和创作风格的转变与理论紧密结合，抽丝剥茧地深入到先锋音乐使人震撼和困惑的诞生之谜，为此作者调取、引证了大量相关文本和作曲家、艺术家的通信、演讲和言论，企图解答这几个始终使人困惑的问题：先锋音乐从何而生？先锋音乐对西方音乐传统的全面背弃为何如此决绝？先锋音乐为何全面背叛古典艺术中的美与善？作者多方面的深入探索无疑可以使我们对此有了一个不同的、具有相当学术深度与广度的视角，认识到西方现代艺术的复杂性与丰富性。

## 三

正如深通音乐的学者爱德华·萨义德[③]（Edward Said，1935－2003）所言："今天文学上的知识分子或一般的知识分子，对于作为一门艺术的音乐极少有实际的了解。"[④] 作为现代性社会最早特化出来的艺术，音乐早已将大多数业余爱好者抛在脑后，或许这并不全是知识分子的错。其实在音乐领域内部情形何尝不是如此。受制于愈来愈窄的专业分工与门户壁垒，艺术音乐自身也在蜕变为一种行当，尤其是先锋音乐，已然成为少部分人孤芳自赏的小圈子，似乎成为一种奇怪的特许经营，占据着舆论与话语的高处，自产自销、自己颁奖，成为跨国界的超级联盟。然而大众却并不买账，音乐厅中的古典曲目常演不衰，人们依然与之有着情感与生命的交流与共鸣。现代音乐早已并不现代，然而经过近一个世纪的时光流逝，却依旧有半数以上的先锋音乐无法进入听众的内心世界。对于西方的有教养阶层，像18、19世纪那样与当时的

---

① 瓦西里·康定斯基，俄罗斯著名画家和美术理论家。他是抽象绘画艺术以及现代表现主义艺术的先驱。康定斯基除创作了大量绘画作品外，还撰写了极为重要的艺术理论著作，包括《艺术中的精神》、《康定斯基论点线面》、《康定斯基回忆录》等，影响极大。

② 斯威登堡，18世纪瑞典科学家、神秘主义者、哲学家和神学家。

③ 爱德华·萨义德（Edward Said，1935－2003），美国巴勒斯坦裔学者，国际著名文学理论家与批评家，后殖民理论的创始人，也是美国最具争议的学院派学者之一，同时他也是一位乐评家、歌剧学者和钢琴家，著作包括《东方主义》、《文化与帝国主义》、《东方学》、《晚期风格》等。

④ ［美］爱德华·萨义德：《论晚期风格——反本质的音乐与文学》，阎嘉译，生活·读书·新知三联书店2009年版，第115页。

音乐新作产生精神上的连接，进而构成某种内在文化震动的情形，已成为一个可望而不可即的梦境了。

时至今日，即便在音乐共同体内部，现代音乐或先锋音乐依然是一个“熟悉的陌生人”。当然，文学上也有相仿的例子。圈内的笑话是，或许詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》在现代文学上如此重要，是因为研究它的人比阅读它的人要多得多。虽然先锋音乐在今日早已无须为自身而申辩，然而现实却是古典音乐在当年做到的，先锋音乐在近一个世纪的时间中还远未做到，原因何在？是因为大众的懒惰，还是因为商业社会的原罪？如果读者对这类问题抱有某种程度的好奇心，本书倒是提出了某种耐人寻味但略显保守的解答。

本书除以异乎寻常的深度探讨了古典音乐文化和现代先锋音乐的形上观念之外，还给予我们很大的有关学术视野的启迪。作者为了开掘论题，不仅运用音乐分析与传记生平相互印证的方法，而且还旁涉西方古典哲学、美学、伦理学以及现代哲学、文学领域，而且远非泛泛引用，而是在相当深度上紧紧围绕着论题本身进行分析，这给本书译者留下了很深的印象。可以说，本书的每一章节都在某种程度上展开了一种富于启发性的视角，从调性的自然主义与历史主义解释，到时间观念的分析和器乐音乐的叙事性，从对现代主义艺术的伦理学分析到灵知主义与先锋派的深层联系，都足以启人心智、予人新知。

那么回到本文的题目，这是一个使人困惑的问题：当我们谈论音乐的时候，我们在谈论什么？当然是在谈论音乐。然而在本书的启发下，我们可以有一个更好的答案：当我们谈论音乐的时候，我们似乎总在间接地谈论着比音乐自身更为广大的、深远的某类事物。这类事物或许涉及人类文化、文明方面的某些观念预设，或许是人性底层的某些不言而喻的精神命题，借由此类的追根溯源、穷究天人，我们对音乐艺术的理解方可希望抵达更具深度的理解，得到更为透彻的洞见。

最后需要提及的是，译者本人虽然从事音乐美学，但选择此书只是出于单纯的学术好奇心。出乎译者意料之外的是，虽然本书是一部音乐哲学论著，但其中涉猎了大量西方古典哲学、伦理学以及美学文本，除柏拉图、亚里士多德、黑格尔以及康德等人著作有现成的汉译之外，大都缺少相应的中译本，或极不易查找，在这种情况之下，译者只好勉为其难、赤膊上阵。在翻译本书的过程中，译者深感语言能力的不足和学术视野的欠缺，希望读者不吝赐教与批评，译者会在此后的工作与学习中竭力予以改正和弥补。

**作者简介：**李晓冬（1968—　），文学博士，中央音乐学院音乐学系副教授。研究方向：音乐美学。

原载《音乐与表演》2013年第3期

李 岩

# 独上高楼

## ——“民国·乐史”的现代性及前世今生

### 引 子

“民国·乐史”[①] 的“现代性”[②]，是不可回避、也无法绕开的“问题”。最要害者：惯常“中国‘近现代·乐史’”之近代（1840—1918）、现代（1919—1949）的界分，进入“近现代‘时’”，没有音乐“相应”作品“支撑”，成最大“笑柄”而“授人口实”[③]；更为严重的，是国人不以此为“问题”，故导致了一系列于事无补、旷日持久的争议，如陆华柏在1940年对“新音乐”产生质疑时，着眼于音乐的“技术形态”，他说：“以‘新音乐’为标榜的人，到现在为止，还没有产生过像样的‘新作品’。他们连1234567（即简谱do、re、mi……唱名——引者注）的所谓长音阶（即大调音阶——引者注）也还不敢反对，这在欧洲已经是陈旧不堪（的）了！”[④] 即在音乐技艺毫无新意可言的人，却大呼特号“新音乐”；反唇相讥的另一方，则认为“新音乐首先必然‘思想新’”[⑤]。此等分道扬镳、各执一词的争议，在“民国·乐史”，屡见不鲜；而后者之所谓“思想新”——“歌词里充满了革命的字眼”，被陆华柏认定是“最不靠谱”的，他说：“吾人今日以为‘新’者，他日未必不‘旧’……吾人以为新

① 之所以对《中国近现代音乐史》如是称，是在此申明笔者延续《二十五史·乐史》的意志，即“中华民国·乐史”应为第二十六史《中华民国史》（1912.1—1949.9）中的《音乐史》。

② 笔者此前，曾在《创造为先：马思聪新音乐核心理念透析》（《中央音乐学院学报》2012年第4期，第4页）、《不竭探索：齐尔品唯一口琴协奏曲研究》（《音乐艺术》2013年第2期，第42—45页）两文，论及“现代性”问题，但均为“零打碎敲”，并不透彻，有鉴于此，本文再做探讨，以补前憾。

③ 刘靖之：《中国新音乐史论》（增订版），香港中文大学出版社2009年版，第30页。

④ 陆华柏：《所谓“新音乐”》，载张静蔚编《搜索历史：中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。

⑤ 绿永：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动：并答陆华柏先生》，《新音乐》1940年第2卷第4期；张静蔚编：《搜索历史：中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第7页。

者，其实是昔人研究所抛弃的渣滓!"[①] 日后，一语成谶。显然，不管也不顾音乐技法而一味追求"思想新"，不是"音乐家"，更像是"某家"[②] 的作为，并且两者有严格"界分"，诚如陆华柏所言："论作曲，可以完全不顾到什么法则——研究前人作品，而归纳出来的宝贵经验——而空空洞洞地说什么思想正确了，自然就会作曲！思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂（了）。"[③]其"音乐"不等于"政治"、音乐不是什么人想掺和就能掺和的意向明确。本文，以对"政治标准"的讨论殿后，"音乐技艺"的"现代性"论述在前为"顺序"，以期对"两准则"作进一步研讨。

## 一、 王顾左右而言他

在中国知网（www. cnki. net）的视域内，论及音乐"现代性"的相关文章[④]，对其定义，多从历史、人文、社科、哲学、美学等角度阐发。有学者称："'现代性'毫无疑问是我们时代最重要的焦点性话题之一，它在文学的、哲学的、政治学的、社会学的、法学的、经济学的争论话语中，都已经成为出现频率最高的核心术语之一"[⑤]；另一学者说："现代性条件下的问题是存在的，就看我们对此理解和关心的程度，它是逃不过去的一道'槛'"[⑥]。固然，"所谓'现代性'问题，即对'现代现象'的本质诘问。'现代'一词，在此不仅是时间年代上的阶段描述概念，而且更是一种与'古代'形成对比的性质划分术语。"[⑦] 但对"音乐"这一专业性极强的学科，尤其针对"现代性"，应以音乐实质性问题的研讨为主，相关的人文社科问题为辅，否则就本末倒置了。

而真正涉及音乐的"现代性"，首先，无不以"批判"为"前导"，如极具"现代性"的西方20世纪"新音乐"，在他们眼里，其"病灶"不外表现在内、外两个方

---

①③ 绿永：《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动：并答陆华柏先生》，《新音乐》1940年第2卷第4期；张静蔚编：《搜索历史：中国近现代音乐文论选编》，上海音乐出版社2004年版，第237页。

② 对论者身份的研究，是判断其"立论"性质、深浅的重要依据，但却常常被史学研究者所忽略，在本文，笔者将以"此"作为判断"实质"的依据之一。

④ 张莉莉：《20世纪初有关中国音乐现代性的讨论》，《人民音乐》2004年第8期，第38—41、64页。杨燕迪：《音乐的"现代性"转型："现代性"在20世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》，《音乐艺术》2006年第1期，第57—64、4—5页。张平：《关于音乐的"本真性"及其它：也谈音乐的现代性危机及救治方略》，《 文艺理论研究》2008年第1期，第136—138页。

⑤ 衣俊卿：《现代性的维度及其当代命运》，《中国社会科学》2004年第4期，第13页。

⑥ 罗艺峰：《现代性条件下的中国音乐学》，《黄钟》2001年第1期，第8页。

⑦ 学界普遍认为，"现代性"是指启蒙时代以来"新的"世界体系生成时代；是一种持续进步的、合目的性的、不可逆转的时间观念；它在与中世纪、古代的区分中，呈现出自身的意义；换言之，它体现了未来已经开始的信念；它标志着一个向未来"敞开"的时代。但笔者认为，"上述"太模棱两可了！尤其对音乐这一专业门类，现代性有其自身的特殊性，并有相应音乐形态支撑，绝非仅空洞、无音乐实质内容的观念形态。杨燕迪：《音乐的"现代性"转型："现代性"在20世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》，《音乐艺术》2006年第1期，第57页。

面：其内，是缺少精神文化积淀以及感官文化积淀而又急功近利表现出的浮躁与浅薄；其外，则是对高新科技、资本市场的一味依赖乃至卖身投靠而失去了心灵创造的自由。于是，对于“新音乐”来说，标新立异的结果反而暴露了自己的苍白空洞，从而陷入“形式上的低级简单”。[①] 这种引用他人观点的“表述”，并不加分析，导致其所说“浮躁浅薄”、“苍白空洞”之定论，根本不能说明任何音乐上的问题！在此，音乐上的举例，显得多么重要。况且这是洋人（休伊特等）在其情境、语态（context）中，对“本文化”的反省，与我何干！

其次，以“病入膏肓”说，诊断西方现代音乐，并对症中国音乐的“现代性”，还开出药方：“重归音乐本真性”。换言之，即“返璞归真”[②]。其有音乐具“现代性”后，便不纯真、非质朴之“隐喻”；并认为“由于中国的音乐界尚且缺乏像休伊特这般的危机意识，因而其隐伏的凶险之象甚至超出了西方”[③]。这有点危言耸听?! 笔者不禁要问：难道具“现代性”就不“本真”抑或非“质朴”了吗？而险恶于西方的中国现代音乐之“凶险之象”在哪儿？是什么？最关键处，是其认定的“近 30 年”（1978—2008）受西方现代音乐影响、（才）培育出来的中国音乐“现代性”[④]之“断论”，与历史实情不符（详后）。

第三，“交白卷”说，认为：“与西方音乐相比，中国音乐在 20 世纪的发展轨迹，由于社会环境、历史条件等方面的巨大差异，在‘现代性’的转型上，呈现出非常不同的面貌，因而在某种意义上说，与西方音乐同时代的‘现代性’转型，具有不可比性。”甚至极端地认为“20 世纪前期的中国音乐在探讨音乐的现代性上‘交了白卷’——主要原因是没有吸收西方同时代音乐的语言技法和思想内涵，因而在创作意念上与世界乐坛的潮流方向脱节”[⑤]。在此判断导引下，特别其误认的“西方现代音乐技法”在中国的“缺位”，必然导致在“现代音乐技艺”以外，对音乐“现代性”的

---

① 张平：《关于音乐的“本真性”及其它：也谈音乐的现代性危机及救治方略》，《文艺理论研究》2008 年第 1 期，第 136 页。

②④ 同①，第 136—138 页。

③ 同①，第 137 页。

⑤ 固然，引述者杨燕迪也不同意上论，而第一责任人，公认是台湾的许常惠，他认为：以黄自为主导的 20 世纪 30 年代中国专业音乐潮流，是步西方古典、浪漫乐派潮流后尘并毫无新意，用他的话说，即“他（指黄自——引者注）……强迫了 20 世纪中国作曲家，穿上西洋 18 或 19 世纪的服装，或说西洋 18 或 19 世纪的语言！”（参见许常惠《中国新音乐史话》，乐韵出版社 1983 年版，第 5 页）进而说：“他不应该强迫 20 世纪中国作曲家们，以 18 世纪西洋音乐语言来表现中国人的感情，而应该以 20 世纪的进步的，虽然是西洋的但也是国际性的音乐语言，来发扬光大中国音乐的精神，来创作新时代的中国音乐文化。”（参见许常惠《中国新音乐史话》，乐韵出版社 1983 年版，第 138 页）第二责任人，是香港的刘靖之，他在为许常惠的批评对象黄自辩护时，提出：“就算黄自能把现代作曲观念带回中国，难道中国的土壤和气候能使之开花结果吗？现在是 80 年代末，中国的音乐土壤不还是相当的贫瘠么。”（参见刘靖之《中国新音乐史论》，耀文事业有限公司 1998 年版，第 176 页）这无疑在音乐“现代性”出现的时间、年代上也形成了“误判”（详后）。杨燕迪：《音乐的“现代性”转型：“现代性”在 20 世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》，《音乐艺术》2006 年第 1 期，第 60 页。

非本质探寻。杨燕迪认定清末“学堂乐歌”具有音乐上的“现代性”，其在中国音乐转型的历程中是“第一个预示标志”[①]；无独有偶，张莉莉认为“中国音乐现代性首先在20世纪初音乐人的思想、心理、情感层面上产生，然后才化作行动，介绍外国歌曲和音乐教育体制，推广乐歌，呼吁音乐进入学堂，在制度层面上确立（了）音乐现代性”[②]。其对“现代音乐技艺”的“不着一墨”，是典型的“王顾左右而言他”式的“推论”，并混淆了清国与中华民国的政治、文化边界（这在史论界，已习以为常）。固然由于“上论”认定的“学堂乐歌”时代，罕有“音乐创作”，除个别外，其因袭的，大都是西洋或东洋的旧曲。对此，刘靖之以讽刺的口吻称：“学堂乐歌是中国留学生从日本取了些音乐经回来……有的是一手日本货，有是则是欧洲货，但经过日本而来到中国，应属二手货。无论是一手货或二手货，都是些拼凑而成的‘杂种货’，而这些‘杂种货’却是二十世纪初中国中小学生的音乐科教材。不仅如此……更成为中共‘革命群众歌曲’模仿的对象。”[③]

## 二、以音乐立场重审“现代性”

笔者认为，“现代性”在中国特定的历史时段，有具体而详尽的音乐形态之“规定”，绝非“子虚乌有”！早在1927年柯政和于《新乐潮》第1卷第2号（1927年7月15日）发表首篇介绍西方现代音乐的文章《新音乐》中，开宗明义地说道：“现代有现代的音乐”，并揭示了如下鲜明的音乐技艺标准：

> 第一，调的变化：新的调式如全音阶（whole—tone scale）、半音阶（chromatic scale）等；多调性（polytonality）；无调性（atonality，代表人物：勋伯格）。
>
> 第二，节奏的变化：复节奏（multi—rhythmic）；多节拍（poly—rhythmic），即同时两种不同的节奏；无节奏（non—rhythmic），即不加拍号，不用小节线及综合节奏。
>
> 第三，新旋律特性，即现代音乐非无旋律，而是与传统概念不同，并高度器乐化、非歌唱性旋律，具体表现为：全音旋律；无调旋律；无终旋律。
>
> 第四，复乐器性，即没有一定的形式——随作曲家的意志，自由采用各种形式，故有复形式性（poly—formity）发生；换言之，即新音乐注重多乐器性（po-

---

① 杨燕迪：《音乐的“现代性”转型：“现代性”在20世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》，《音乐艺术》2006年第1期，第60页。

② 张莉莉：《20世纪初有关中国音乐现代性的讨论》，《人民音乐》2004年第8期，第39页。

③ 刘靖之：《中国新音乐史论》（增订版），香港中文大学出版社2009年版，第30页。

ly—instrumentality)。[①]

此即“中华民国乐人”对音乐“现代性”在音乐形态上的“规定”，“它”是“一战”后，民国乐人与世界音乐潮流同步的重要“标识”。1928 年柯政和还特意撰文，隆重而全面地介绍了勋伯格（题名：《申伯克的音乐》）[②]，时，距勋伯格 1923 年发表他第一首十二音技法作品《钢琴曲五首》（Op. 5）[③]，仅隔五年。在柯政和的介绍中，实有所指地以勋氏《古列之歌》（1901，大合唱）为例，意在说明将来世界乃至民国音乐发展的大趋势。此“歌”虽属勋氏早期作品，但其蕴藏着的巨大发展潜能、与既往的联系却又别出心裁的“创新性”[④]，昭示了“音乐新时代”到来的“空谷足音”。而柯氏对这一过程涉及的“责任人”之心理解读，为：勋氏的目的，“是将脱离从来（原文如此，从上下文看，似可解读为‘既往’，下同，不一一注明——引者注）的美学的范围，我（即勋伯格——引者）对于自己的理想尽力研究的结果，知道从来的美学所要求之点，与我所要求的是相反，所以我不能不极力反抗。”[⑤] 当然，世界上任何“创新”，是要付出孤独、寂寞、不解、遇冷[⑥]之代价的，正如勋伯格所说：“八年前（即 1901 年）我作‘谷勒’歌（即《古列之歌》——引者注）时，无一个朋友”[⑦]，但他的坚强信念是：

> 我以为从来的美学所要求的构想或技术的知识有缺陷，不愿完全服从，我只随着内面（即内心——引者）的压迫而作曲，内面的是比教育之力更强大的，我

① 柯政和：《新音乐》，载中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料·论文选辑（1927—1937）》第 3 编第 3 辑，油印版，1959 年，第 9—12 页。

② 柯政和：《申伯克的音乐》，载中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料·论文选辑》（1927—1937）第 3 编第 3 辑，油印版，1959 年，第 29—36 页。

③ 按：虽勋氏仅在这个作品的第五首，采用了一个完整的十二音音列，但它是勋氏开启崭新时代的重要“标杆”。

④ 在这首作品中，有学者指出：“勋伯格在有调性范围内发挥了变化音的最大可能。下一步，自然便是割断与调中心的关系……这又必然导致下一步……‘解放不协和音’，意思是可以自由运用任何形式的音的结合，不再需要解决。从采用极端变音化以模糊调性到自由运用不协和音的无调性。”（转引自［美］格劳特（Donald Jay Grout）、帕利斯卡（Glaude V. Palisca）《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社 1996 年版）即十二个半音的全部解放——引者注。

⑤ 同②，第 34 页。

⑥ 时，其与民国类同的情形，是勋伯格式音乐还未与我国音乐创作发生实际关联，正如柯政和所言：“现在国立九校中，北大、女大、艺专三校各有音乐专科，有多数学生专攻音乐，他们在校中所研究的当然是古典音乐，所以在我国音乐界所听的音乐亦以古典音乐为普通。新音乐可以说还未与国人发生关系。”柯政和：《新音乐》，载中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料·论文选辑》（1927—1937）第 3 编第 3 辑，油印版，1959 年，第 9 页。但这并不等于“新音乐”没有生命力。（详后）

⑦ 同②，第 34 页。

的教育只是启发我的自然力使它成为模范（即循规蹈矩——引者）的艺术的源泉的一种刺激罢了。①

不服从传统美学、教育、法则，勇于表现内心深处的所欲、所求，对于一个艺术家显得多么得重要！这对民国音乐家，更是如此。这还不是常规教育能否教育出具有创新精神、革新意识之人的问题；而停留在“冲破樊篱”，走出一片光明新天地，也还在艺术创新的浅层。其深层原因是：一战后，一方面某些“战争狂人”的欲望被无限扩大。另一方面，广大“受迫害人群”的心灵被极度扭曲，生灵遭空前涂炭，世界在激烈地变动、震荡，新一轮的战云密布；而清末至民国的国情，更是如此，自“甲午海战”清国被战败以还，日本帝国灭清之心不死，而其他列强亦不甘在此分食清国的大餐中示弱，德、俄、意、法、英、美，纷纷在“清”寻找殖民地，“大清”示强不能，趋弱不甘；至民国，尤其在经历了“九一八”、“一·二八”、“华化五省自治”等日本人对中华民国领土公然的侵占、侵犯、侵权后，加之1931－1935年天灾不断，甚至在1934年、1935年，发生了两次全流域的大洪水及多次地震②，一切美好的东西，几近荡然无存。“国民政府”虽在暗中备战，但表面却不让公众、媒体出现任何“抗日”字样，这使民国军、民处于极度纠结状态，故急需一种不同“既往”的艺术表现来宣泄国人之“情绪”！正在此刻（即1936年1月间），突现如下见解：

“无调性”在现代的音乐进程中，也非永久不变的东西。要想表现意义漠然未定的音乐，在方法上不能不是无调性。我们相信：“无调性的音乐，其源泉得自半音阶”，而“它是对于既有秩序的一种反抗”。同时我们又相信这才是真实的解放者……一切支配现代世界的伟大元素，“是生命的法则”，而非合法的美。③

### （一）“故国”不堪回首

在民国合法的“美”被非法破坏时，我们还能“四平八稳”、“中正平和”、“不痛

① 柯政和：《申伯克的音乐》，载中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料·论文选辑》（1927—1937）第3编第3辑，油印版，1959年，第29—36页。

② 以1935年（1934年详后）为例：7月初，长江上涨，湖北、江西多处决堤，湖北沙市、樊城、襄阳、监利灾情尤为严重，湖南境内之平汉铁路被冲毁；安徽江西之间的马华堤、汉口张公堤先后决口，汉口进水，灾民共计超过千万；不久，即同年7月10日，黄河在山东鄄城决口。有鉴于此，7月16日，国民中央政府通过救济水灾案；而与此同时，江西南部又出现蝗灾，真是雪上加霜。进入8月，河北永定河决口多处，至下旬到9月初，黄河水淹江苏邳县、徐州等地区，当时统计灾情最重的鄂、湘、皖、赣、苏、鲁、冀、豫8省受灾县241个，灾民2198万余口。此外山西50余县，陕西、绥远大部，四川、甘肃一部多灾并发。西藏、台湾、吉林、四川、青海发生强烈地震17次，其中四川3次，台湾10次。参见贾新民编《20世纪中国大事年表》，1992年，第183—184页；李文海等编《中国近代十大灾荒》，1994年，第344页。

③ 宋寿昌：《无调音乐》，《音乐教育》1936年第4卷第1期，第100—101页。

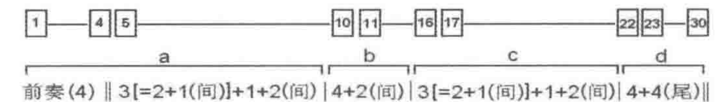
不痒”、“中和韶乐”[①] 式唱歌、奏乐吗？此时，“对于既有秩序的反抗”、“‘非法’之美”显得更为重要并为中华民国国民热烈地欢迎着。恰在此刻，出现了一首不同既往的艺术歌曲《春花秋月何时了?》(陈歌辛[②]曲，1936)。词（南唐后主李煜《虞美人》）虽“传统”，但调却“现代”，其具体表现在：已经没有传统的旋律之美，而是一种现代、凋零、忧郁、破碎的歌调。为此，陈歌辛在音调上，以十二音技法串联、编织，传统（意指西方古典、浪漫派——引者）纵向和声的“功能性”，几近“荡然无存”[虽片断，有和声，但多以不协和——小二度（包含其转位大七度）撞击——呈现]，代之以横向的无调性方式，其所创造出的意境——“故国”虽在“月明中”但已不堪回首，与当时的历史氛围十分贴切，并恰如其分地宣泄了国人“恰似一江春水向东流”的无名并多样之愁绪！（详解见图1及谱例1）这是民国第一首可称之为极具“现代性”的音乐作品，它的出现，绝非偶然。

---

① 据《申报》资料表明：1934年8月27日，上海各界在文庙（当时曾改为民众教育馆）大成殿举行孔子诞辰纪念。大同乐会携带乐器前往演奏《中和韶乐》……此曲乃浏阳邱（之稑，号縠士，1781－1849）氏所传。郑觐文拟于孔子诞辰纪念之后出《中和韶乐》单行本（即准备编辑出版一种内容包括乐理、乐器、乐歌、乐舞四部分的《国乐杂志》，未果），并对乐曲详加说明（详陈正生《大同乐会活动记事》，《交响》1999年第2期，第16页）。其时，正逢大灾荒年——旱灾遍及16个省369个县，水灾漫及10个省283个县，仅安徽一省灾民就有900万人；再加上兵灾、风灾、瘟疫和苛捐杂税，人民处于水深火热的“艰难困境”之时，国民政府却在大力提倡“尊孔”并于1934年8月27日举行尊孔“盛典”，鲁迅对此，颇有微辞，其导火索为：1934年8月30日，《申报》（上海）报道：廿七日上海各界纪念孔诞盛典（消息）；同一天（即8月30日），《中华日报》（南京，宁波通讯），有：廿七日，余姚地区旱灾，居民争水，“互相加殴”并造成死人事件的报道。据此，鲁迅发表《不知肉味和不知水味》（杂文，约写于1934年8月底，据考，此文最初发表于1934年9月20日上海《太白》半月刊第1卷第1期，署名：公汗。后被收入《且介亭杂文》），泼辣地讽刺了这两个发生在同一天的“新闻事件”，称：“闻韶（即大同乐会27日演奏的《中和韶乐》——引者），是一个世界，口渴（即27日余姚难民争水——引者），是一个世界。食肉而不知味（即‘孔子在齐闻“韶”后，竟三月不知肉味’——陷入深度的痴‘韶’状态的典故——引者注），是一个世界，口渴而争水，又是一个世界”（详见《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1981年版，第111－113页），以此暗讽“尊孔”还又“弄乐”的“不合时宜”！

② 陈歌辛（1914—1961），原名陈昌寿，生于上海南汇，祖父为印度人，毕业于上海格致中学，20世纪30年代，曾短暂跟随德国犹太音乐家弗兰克尔学习音乐理论及作曲（《春花秋月何时了?》是在其指导下完成——引者注）、指挥等，后转型，创作了大量“时代曲”、电影插曲等，计有《玫瑰、玫瑰我爱你》、《蔷薇处处开》、《夜上海》、《渔家女》、《恭喜恭喜》、《秋的怀念》等（参见郑德仁《上海——中国流行音乐的摇篮》，收录于陈钢主编《上海老歌名典》，第394－404页）。

图1

| 《〈春花秋月何时了？〉解析图、文》 | |
|---|---|
| 小节<br>结构<br>调性<br>和声 | <br>**样态：**自由12音，由♭A(2)－A(4)——F—#F(11)——A(17)—♭B—A(20)—♭A/A/G/♭G/F/#F/#G低音第三拍）♭G/♭A复合和弦起始，以♭A(2-4小节位置)为主音，最后在调性上回到♭A的等音#G；和声：和弦多以复合和弦显示，第2小节，是♭A$^{2}$（缺♭C音的小七和弦）与#F上的大小七和弦（即：#F/#A(♭B)/#C(♭D)缺/E的复合和弦；结尾，收在#G(♭A)音上的九和弦（即：#G(♭A)/C缺/♭E/♭G/♭B）上，是性质不明确的“属九和弦”（前提：如果有C音）之“开放”性结尾。 |
| 特点 | **调性：**表面看无调性，实则有调的倾向，并首、尾回应；其半音化（如：其调性的半音化连接，第11小节、第17-18小节、第23小节、第26-27小节）进行、第3、9、24、26小节所包含着的（正、反向）三全音因素，证明：该曲对西方泛调性及自由十二音的应用。<br>**音列：**此歌明显有三个音阶序列，a.完整的十二音（升音系）；b.六声音阶（降音系），即：♭c/♭d/♭e/♭g/♭a/♭b=♭a/♭b/♭c/♭d/♭e/♭g，即带“变宫”的♭a羽调式；c.完整的自然大调七声音阶；故从某种意义上说，既是混合调式，也是“自由十二音”样态（详谱例2.）。<br>**旋法：**前奏开首的一串小三度琶音，使此歌带有收束、紧绷的气氛，但层层递进中，又蕴含着巨大的能量，小三度旋法，在“小楼昨夜又东风”、“故国不堪回首月明中”、“雕栏玉砌今犹在”三句，也多有应用（占全部歌词的二分之一弱）,另，钢伴的很多经过句（如第3、9、15、22小节），大多也是小三度旋法。<br>**整体：**声乐与钢伴，是一整体，其与歌者相互呼应、补充，并在营造气氛时，起关键作用。尤其在第21-22小节小二度（或其转位大七度）撞击音程的应用，对即将出现的唱词：“问君还有几多愁”的铺垫，极其到位（此法在第27小节也有“应用”）。钢伴要么以“后半拍”、“后十六拍”甚至更细碎的与歌者的节奏错位，有很强的紧张度。<br>**结构：**已完全打破方整性结构，这不但表现在4/4、7/4、3/4节拍的非方整性变化，其内在结构分句，也多以非方整性组合。<br>**高潮：**在第26-29小节，即歌者在唱到酣处后，由钢伴续其余兴，再戛然而止。<br>**非歌：**歌唱性旋律已不复存在，代之以片断、零散并以写意为主的非歌唱、非传统的旋律，抒情及传统意义上之“美”，已然很少，或说：其抒表了一种特殊的、与那个时代（context）有关联、不同既往的“情绪”。 |

如下事件值得我们回溯：

1. 1932年12月1日下午4点30分，萧友梅在上海国立音专，这个民国新音乐的重镇、桥头堡，隆重介绍了耒维斯（John Hazedel Levis），时，其对民国音乐发展的意义，诚如耒维斯本人严正告诫听众之“话语”：

> 日本近年虽盛输入西乐，然其新作品，无一可以代表日本国民性者，此即纯然采用西洋音乐和声之铁证，深望中（民——引者注）国研究音乐者，不再蹈日本之覆辙！[①]

对此，萧友梅解读道："至于来（即耒——引者注）氏最后谓中（民——引者注）国曲调不宜配以西方和声，应另寻出适宜中（民——引者）国音乐之和声，方不失去吾国之本色一层，更值得去研究一下。普通吾国人之耳朵，多不喜吹听（和声上的——引者加）三度音（尤其大三度）……关于此点，余极愿吾校诸同学多所注意。"[②] 循此，民国的音乐实践，实际已朝两方推进：（1）破解和声三度音——加六度音，四度、五度——如赵元任等既有的"艺术歌曲"和声实验；（2）摒弃三度，代之以小二度、三全音、复合和弦，线性无调性和声——如陈歌辛的《春花秋月何时了?》（见谱例1）。而耒维斯本人的音乐实践，如"为了状声而运用了一些如音块之类的现代技法"[③] 等，也说明：起码，在和声的运用上，耒氏已不同"既往"了。

2. 萧友梅于1934年7月间，介绍齐尔品。齐对民国·乐史"现代性"意义在于：

第一，包含大、小调因素的九声音阶（详见谱例2），已对民国的音乐生活产生了作用，并表现在其追随者、入室弟子江文也的作品中，如1935年后的钢琴作品：《五首素描》（Op. 5，钢琴套曲，谱例1. 1935）、《三首舞曲》（Op. 7）之较多的音调变形、调性扩展和泛调性等旋律发展手法及多调性、二度叠置等和声展开方式。

谱例1：《春花秋月何时了?》

---

① 萧友梅：《听过来维思（Mr. Levis）讲演中国音乐之后》，陈聆群等《萧友梅全集·第一卷·文论专著卷》，上海音乐学院出版社2004年版，第587页。

② 同①，第588页。
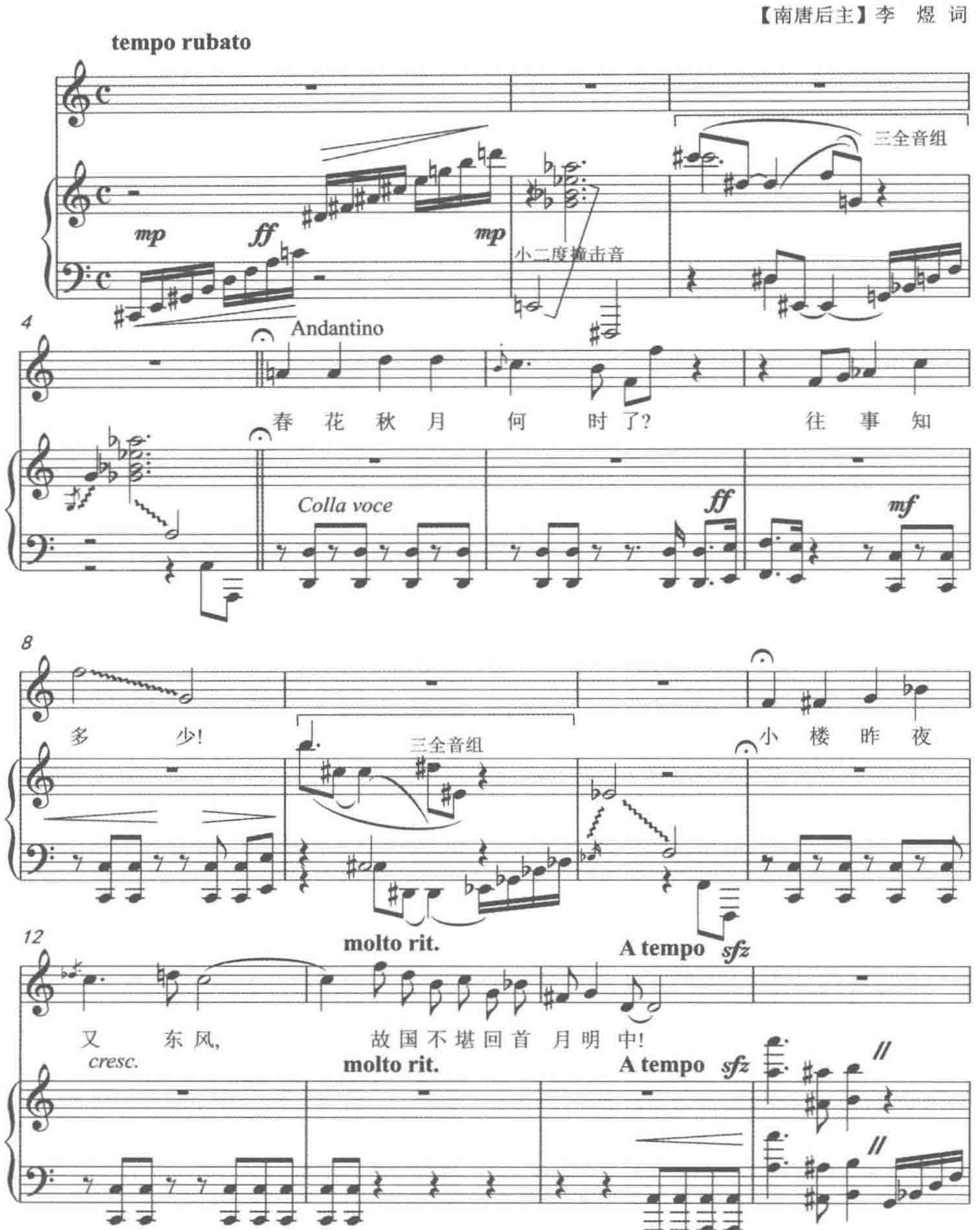
③ 李岩：《耒维斯（John Hazedel Levis）沪、平演讲暨音乐会溅起的微澜余波》，《人民音乐》2001年第11期，第30页。
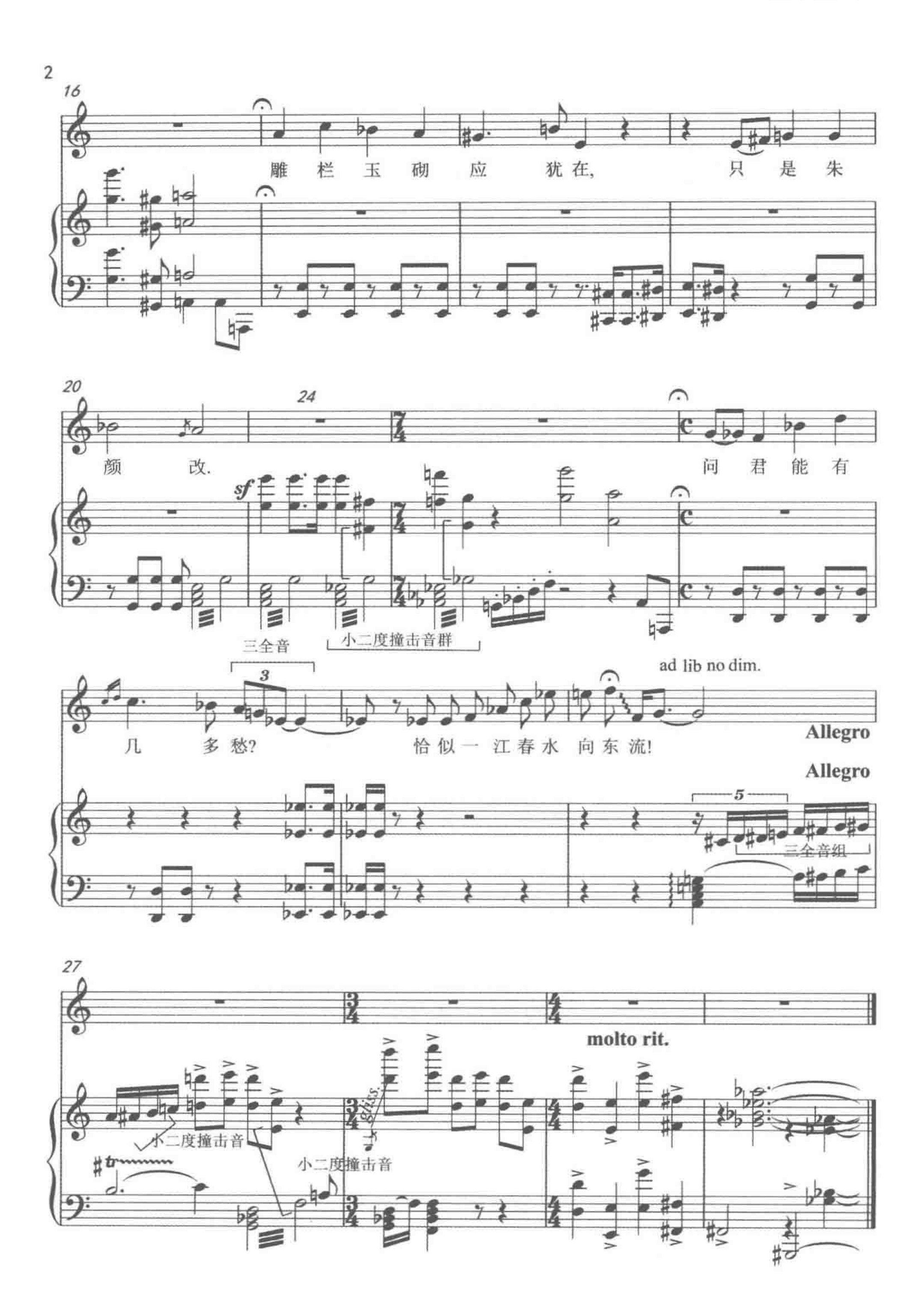
# 春花秋月何时了？

虞美人

陈歌辛 曲

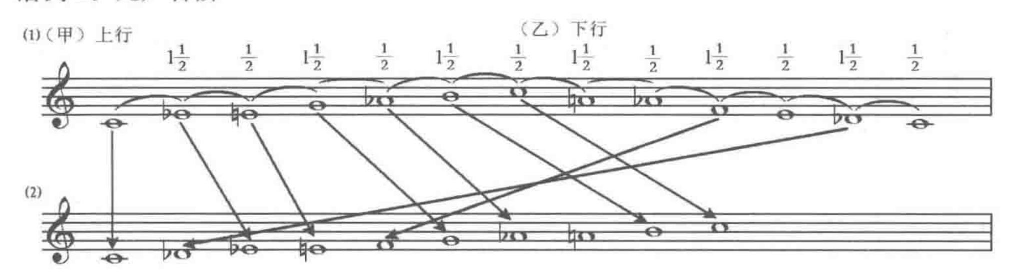
【南唐后主】李 煜 词





2
雕 栏 玉 砌 应 犹在, 只 是 朱
颜 改.
sf
三全音
小二度撞击音群
问 君 能 有
ad lib no dim.
几 多愁?
恰似一 江春水 向东流!
Allegro
Allegro
三全音组
molto rit.
小二度撞击音
小二度撞击音
gliss.

谱例 2：九声音阶




第二，为提升民国音乐，他给当时音乐人开出了“民国音乐”现代化“药方”：

> 其实今天中（民——这更符合历史的“情景”——引者注）国学音乐的学生们可以直接接受我们的现代音乐而不去深究其从始至今的进化和演变历程。对他们而言，现代音乐与其他音乐没有什么本质不同，而从心理上讲，现代音乐比古典音乐离他们更近，因为他们就是在孕育了现代音乐的文化中成长的。这样做，尽管忽略了我们的文化发展史，但不失为一条培养实用型人才的捷径。也就是说，如果学生们不去学习古典音乐，而是直接从 20 世纪音乐入手，他们的学习历程会容易一些。①

由是，出现了一首口琴作品《西湖荡漾》（船歌，1940），作者为留法归国的李树化（1901—？卒年不详，曾就学于法国里昂音乐院），其创作的“现代”特征，即巴托克等人使用的 1∶5 和弦（5̣—1—♯1—♯4）、菲波纳奇数列、梅西安的 1∶2 等音循环移动②及大段的三全音旋律③等，表明民国乐人的创作，已与西方同时代创作先锋们的某些技法并驾齐驱。这即齐氏“药方”的意义所在。

第三，弗兰克尔（Wolfgang Frankel，1897—1983）④，这个勋伯格十二音体系的重要传人，于 1941 年来上海国立音专任教，给民国现代音乐的发展，提供了外援。标志：倡导并建立了十二音体系。他活动于上海、重庆、南京等地，教授的二十余名中国学生，除陈歌辛外，其他较为著名的学生有：丁善德（1941—1946⑤，上海）、桑桐（1941—1943，1945—1947，上海）、邓尔敬（1941—?，上海）、瞿希贤（1944—1945，上海）、秦西弦（1944—1947，上海）、张昊（1944?、1947，上海）、杨与石

① 齐尔品：《现代中国的音乐》，孙海译，《音乐研究》2009 年第 1 期，第 108 页。

② 1939 年，梅西安在他的《和声二十讲》中首次提出。

③ 李岩：《情深至吻：上海中华口琴会及其推广的音乐》，上海音乐学院出版社 2013 年版，第 223—226 页。

④ 据桑桐回忆，弗兰克尔是由作曲理论系主任李惟宁（1940 年任职）于 1941 年夏天聘任的。参见桑桐《纪念弗兰克尔与许洛士——介绍两位原我院德国作曲教授》，《音乐艺术》1991 年第 1 期，第 10—14 页。

⑤ 此处指学习的时间、地点，下同。

（？ —1947，上海）、董光光（1943—1947?，上海）、周广仁（1946—1947，上海）、李德伦（？ —1945，上海）、文彦（1947，南京）、王震亚（1947，南京）、黎英海（1947—2007，南京）、段平泰（1947，南京）、郭乃安（1947，南京）等[①]，虽所有学生均称弗兰克尔仅教传统和声，并未传授现代音乐或十二音技法[②]，但从以下事实判断，可证其有十二音技法的教学及相应成果：

1. 从他在上海时期大量音乐分析手稿看，有勋伯格、兴德米特等人的作品[③]，另他当时正在潜心撰写论文《非功能性音乐》（该文对十二音理论和恩斯特·库尔特仁 Ernst Kurth 的“音乐心理学”等，尤加关注）。[④]

2. 弗兰克尔很少谈论自己创作的音乐，据知情人透露，仅 1947 年春的某一天，给学生桑桐和杨与石看了一首作品——可能写于 1945 年的 3 首十二音前奏曲中的一个，并用十二音技法作了分析。[⑤]

3. 最有说服力的，是桑桐第一部重要作品：为小提琴和钢琴而作的《夜景》，即 1947 年 2 月在弗兰克尔的辅导下完成，不久弗兰克尔便离沪赴美。第二部作品为钢琴独奏《在那遥远的地方》，是在弗兰克尔的继承人朱里奥斯·许洛士（Julius Schloss，1902—1973）的指导下完成，创作于 1947 年末。这两首作品是继陈歌辛创作的自由十二音技法歌曲《春花秋月何时了?》后，另两部更加完善的此类作品，它们目前业已成为民国时期最重要的“现代性”音乐作品，并凸显了民族特性。故德国思想悟子所认定的民国时期“十二音音乐在上海诞生”这一历史事实，虽忽略了陈歌辛的创作，但对更加体系化、受众面更广的十二音技法在中国的推广与应用而言，辅导桑桐创作的弗兰克尔、许洛士，功不可没。

4. 谭小麟，1946 年以后，在国立音专任教。他承继了兴德米特体系并有所发挥与创造。此体系的特点，即背离了传统的大、小调，却又不趋向于无调性的十二音体系，并系统地发展了一套合乎自然泛音列逻辑的新对位法、新调性、新和声。谭还教出了一大批学生，如桑桐、瞿希贤、秦西弦、杨与石、汤正方、薛岩、刘福安、罗忠镕、陈铭志、谭冰若、常受宗、周冠中、沙汉昆、马国华等[⑥]。谭的重要贡献，诚如一外国记者所说，“几乎全部作品，（谭）都在尝试吸取土生的音乐语言而使之与现代技术相结合。”[⑦] 以谭自己的话说，即“首先，我是中国人，不是西洋人。我应该也有我自己的民族性。其次，我是我，不是他，也不是任何别人，我应该有我

---

①③ ［德］思想悟子：《十二音音乐在上海的诞生（上）：作为作曲家、音乐家和教师的沃尔夫冈·弗兰克尔》，张漪译，杨燕迪校，《音乐艺术》2004 年第 3 期，第 60 页。

②④ ［德］思想悟子：《十二音音乐在上海的诞生（上）：作为作曲家、音乐家和教师的沃尔夫冈·弗兰克尔》，张漪译，杨燕迪校，《音乐艺术》2004 年第 3 期，第 59 页。

⑤ 同①，第 60—61 页。

⑥ 桑桐、陈铭志、叶思敏：《解放前上海音乐学院理论作曲专业的历史回顾》，《音乐艺术》2007 年第 3 期，第 24—39 页。

⑦ 瞿希贤：《追念谭小麟师》，《音乐艺术》1980 年第 3 期，第 11 页。

自己的个性。”① 而谭源出兴氏而又不同乃师的特色，到底是什么？首先，兴的体系是扩大化的十二音，也即十二个半音同属一个调性家族而无需调号标记。谭虽沿用了此体系，却明确调性，意在突出民族调式的色彩与魅力。以二度（包括大二度、小二度）为例，这在兴氏体系，与其转位大七度、小七度为一组②，谭为突出民族情趣，有意避免使用小二度，这从民国现代创作进程论，也是对前述陈歌辛创作艺术歌曲中，大量运用小二度的发展——转而着重运用大二度、大小三度等作为构成旋律线条的音程，在《自君之出矣》甚至没出现小二度音程③；其次，据兴氏的和弦构成原则，却又有所发展的谭氏和弦，充斥着四度、五度④，这即以上“谭论”的最佳注脚；在此特别说明：谭的体系，虽十二个半音齐全，但属另一（自然泛音列）系统，并在意念上，明确反对勋氏体系，诚如谭的学生桑桐所说：“他（指谭小麟——引者注）不赞成新维也纳乐派的十二音体系和美学思想，他强调清新的民族风格与新的调性体系和声手法的结合。他的作品意味隽永，色彩淡雅，富于古典的民族神韵，创作手法富有新意而不落俗套。”⑥ 换言之：“谭体系”是既糅入了我国民间音乐特色，又不失却现代性与民族色彩并特立独行于民国时期的现代化音乐技法。

以上事实有力地说明：“现代性音乐手法”，起码在民国（1927－1947），从未缺位，所谓“交白卷”说，是“子虚乌有”、毫无根据的！且，其有鲜明的性格及特定，即那个时代客观存在着的——表义内容，绝非“浮躁浅薄”抑或“苍白空洞”！并在学习借鉴的西方现代技法的基础上，对民族情趣有所突出、强调；其对西方现代技法，在尊重民族听觉习惯的基础上，有所增益、发展。故它在某种程度上，避免了所谓以西方音乐标准“马首是瞻”的“欧洲音乐中心论”倾向。在上述明晃晃的史实面前，所谓“近30年（1978—2008）才培育出中国音乐现代性”⑦ 论，也不攻自破！至于其“本真”、“质朴”与否，是仁智互见的问题，尤其在运用技法上，“现代性”抑或“其它性”技法，并不能使其本性改变，关键在对运用之人立意的读解，轻易加入的否定、批判，甚至人为描绘“凶险之象”，非智者所为。而“现代性”的“本质”，窃以为，是：Construction/Deconstruction—— 建构/解构，即对一

---

①⑤ 瞿希贤：《追念谭小麟师》，《音乐艺术》1980年第3期，第16页。

② 其近、远、亲、疏的音程关系为：八度、五度、四度、三度（大三度、小三度）、二度（大二度、小二度）及三全音；和声音程：五度、四度、三度、六度、二度、七度、三全音。

③ 于苏贤：《谭小麟创作中的现代技法》，《音乐研究》1990年第3期，第52页。

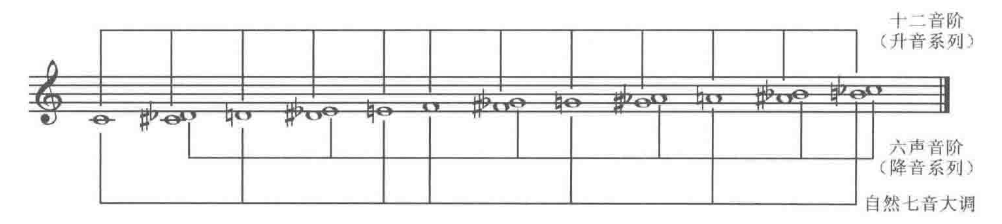
④ 同③，第59页。

⑥ 桑桐：《纪念谭小麟：在谭小麟教授逝世40周年纪念音乐会上的讲话》，《音乐艺术》1988年第3期，第61页。

⑦ 刘靖之：《中国新音乐史论》，台北耀文事业有限公司1998年版，第176页。张平：《关于音乐的“本真性”及其它：也谈音乐的现代性危机及救治之略》，《文艺理论研究》2008年第1期，第136—138页。

切既成事物的颠覆，并循环往复，以至无穷。本文所提陈歌辛作品，是以对风行于世的音乐样态，以“解构”待之，并有自己的主张与意图，即在自由十二音中，贯之以中国式六声音阶（详谱例 3），故很难说其作，是对同类技法的简单模仿与复制！虽初出茅庐，却不同凡响的陈歌辛，心系家国之难，这既是“本真”的匹夫之责，也是“质朴”的忧国忧民心态的无遗表露。

谱例 3：三种音阶




## （二）形散意不乱

有学者在总结民国时期现代技法的应用时，称有三种技法，即“巴托克调式半音体系”、“兴德米特‘二部写作’技法”、“勋伯格自由无调性思维”在音乐实践中广为实施。[1] 笔者对此的不同看法是：实际此“概括”，均为“后调性时代”[2] 框架内的音乐创作，而每一个案，又不尽相同。因无论是郑志声、马思聪、陈歌辛、江文也、李树化、谭小麟、桑桐、丁善德，也无论耒维斯、齐尔品、弗兰克尔、许洛士等，抑或其中的印象派风格、斯特拉文斯基式节奏、勋伯格和贝尔格的自由与严格十二音技法等，均属“后调性时代”范围[3]。其中论及音乐的“现代性”，无非以下五个层次：

第一，调性，脱离“调”的概念，朝向非传统调性、无调性、泛调性（即更加宽泛的调性概念）发展。

第二，音色，有非传统意念上的新音色，基本有两大趋向：以传统的乐器奏出非传统的声音；寻找新的音源。

第三，节奏，已非传统意义（有规律的重音律动）之节奏，而朝向非规律性、复

① 李诗原：《从调性到无调性：西方现代主义音乐技法 1949 年以前在中国音乐创作中的运用》，《黄钟》1992 年第 4 期，第 70—75 页。

② ［美］罗伊格-弗朗科利：《理解后调性音乐》，杜晓十、檀革胜译，人民音乐出版社 2012 年版。

③ 笔者曾问过许多当代作曲家，如香港的陈永华、台湾的马水龙、大陆的金湘等，他们均不认为自己的作品“无调性”；而最为叫绝的是勋伯格本人也不承认他的作品无调。被一般音乐学家认定的勋氏第二创作期（1910 年，即无调性时期），被勋本人评曰：“在第二阶段中，我放弃了调性中心——这种做法被不恰当地称为‘无调性’。”此语暴露了他对世人加冕的“无调性”头衔耿耿于怀，而他本人也确实不想离调性太远，正如他在前此《室内交响曲》（Op. 9）所作的“远关系调的连接，在旋律与和声两方面都实现了完美的统一”（详同上）一样，并“期待着神的恩泽就像它曾在我的《室内交响曲》中所做过的那样，再一次拯救我，以从这散乱的表象中，理出个头绪来”。参见勋伯格《我的发展》，陈世宾译，《中央音乐学院学报》1990 年第 2 期，第 79—83 页。

杂化（包括节奏的对位、交错、重拍循环的无规律、多样化）发展。

第四，非歌唱性旋律特征明显，并高度器乐化，零碎甚至凌乱的“非旋律”大量出现。

第五，理念，已非传统性思维，一切传统的音乐理念均被打破。[①]

本文提及的陈歌辛《春花秋月何时了?》、李树化《西湖荡漾》（船歌）近乎完满地表现了上述各层次，却恰未入其视野，此即本文拾遗补阙的意义所在。这两部被遗漏的作品之“表征”，在于：

前者之线性而非纵向和声，代表着的，是勋伯格的弟子——贝尔格（Alban Berg，1885－1935）的风格——“横向的动机/主题进行是无调性的，而纵向的声部关系又是非（功能）和声式的”[②]，这即1927年柯政和介绍西方现代《新音乐》[③] 所带来的实际效果。正是在陈歌辛创作这部作品的前一年，贝尔格溘然离世（1935年12月24日），即刻（1936年3月），时在广州的欧漫郎，隆重地介绍了贝尔格，并评述道：“白（即贝——引者注）氏生平作曲，重质而不重量；埋头自干，不顾左右；始终遵守家法，殊有我国古儒治经风度，实为音乐学生的好模范。”[④] 这一是表明民国乐人消息的灵通及当时的开放程度，二也鲜明映记了他们与世界“现代性”技法乐人的“同步”。而“欧论”的实质内容，为在论及贝氏的前世今生时，准确概括了贝尔格音乐技法发展的轨迹：即贝尔格的创作初期（1908－1909），其代表作《b小调钢琴奏鸣曲》（1908）、据摩姆伯德（Mombert）和黑伯尔（Hebbel）诗所谱的四首小歌（1909）中，还留有瓦格纳乐剧《特里斯坦》（*Tristan*）的半音化及全音阶痕迹，但在翌年的作品《弦乐四重奏》（1910），已“完全有独特的作风”[⑤]，即独特的动机、节奏及弦乐器运用手法，并显露出他的抒情主义（Lyricism）及打破调性的明显倾向[⑥]了，自歌剧《沃采克》（*Wozzeck*，1922）一出，把调性一扫而光。

而后的两首作品，即为小提琴、钢琴及十三个管乐器而作的室内协奏曲（1924－1925）、弦乐四重奏《抒情组曲》（*Lyric Suite*），除秉承上述特性外，更突出了在《沃采克》业已显露的“音色旋律”[⑦]。在民国现代音乐的创作中，无论是陈歌辛的《春花

---

① 李岩：《情深至吻：上海中华口琴会及其推广的音乐》，上海音乐学院出版社2013年版，第34页。

② 孟雁翎：《贝尔格早期作品〈弦乐四重奏〉的三重风格元素：继承性、探索性、贯穿性》，《人民音乐》2013年第2期，第84页。

③ 柯政和：《新音乐》，载中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料·论文选辑》（1927—1937）第3编第3辑，油印版，1959年，第9—12页。

④ 欧漫郎：《今代作曲名家白尔格》，《音乐教育》1936年第4卷第3期，第24页。

⑤⑥ 同④，第22页。

⑦ 这一名称由勋伯格在其专著《和声学》（1911）中首次提出。欧漫郎的述说中虽“音色旋律”四字未现，但从原文“音色配置新颖，有莫大吸引力，这实是他能充分把各乐器的特性发挥出来的结果”的“字里行间”，“音色旋律”脱颖而出。欧漫郎：《今代作曲名家白尔格》，《音乐教育》1936年第4卷第3期，第22页。

秋月何时了?》抑或李树化的口琴曲《西湖荡漾》(船歌),都有对特殊音色,即非传统音色的追求(陈在歌者的唱法上之要求,李在口琴的音色上,均“别出心裁”),两者虽均未形成“独立因素”,但都留有“蛛丝马迹”。而贝尔格1934夏,创作出三幕歌剧《露露》(*Lulu*)后,其全然采用了的“序列十二音技法”,却未被民国音乐家仿照,意味深长。这无论在谭小麟还是桑桐的创作中,均有这方面的明确表意,此不赘述。但从最终结果——谭小麟的学生罗忠镕完全依十二音技法创作的当代艺术歌曲《涉江采芙蓉》(1979),在严格的十二音序列之原型、倒影、逆行、逆倒影的技法中,贯穿着的“五声音阶”表明:任何现代技法,均非阻止发展“民国”抑或“中华人民共和国”音乐民族情趣的障碍,仅“形而下”之表意的“工具”,而已!

## 三、“民国·乐史”的“前世今生”

上论才是柯政和论《新音乐》[①] 自出,至《春花秋月何时了?》(陈歌辛,1936)、《西湖荡漾》(李树化,1940)、《在那遥远的地方》(桑桐,1947)时段中,民国音乐现代技法发展的音乐“实质内容”。故把这20年(1927—1947)民国音乐发展的阶段,称民国后调性时期音乐之“现代化”抑或“现代性”阶段,亦无不可。而此前,不具与上述内容等量齐观的“现代性”音乐技法,但1912—1926年间及之后长期与“现代性”技法并存的“五声性”(也包括六声、七声)古典、浪漫主义、印象派的音乐传统,也发展得蔚为壮观,似成主导;而其中突出民族音调、题材、体裁、素材、时代情趣的音乐创作,是另一支。甚至在“两党”对峙后,也有相应区域内,与政治、政策关联甚密的各种音乐,如学院派抗日救亡歌咏,救亡派“新音乐运动”,各类政治歌曲、歌舞、舞剧,国乐复兴运动,战时音乐,“非常期”(1937—1945)音乐,民族音乐拯救运动,甚至天主教、基督教音乐教育、创作活动等,但把1927—1947这20年,民国音乐创作中发展出来的“现代性”独立成篇,似线索更加清晰……其间,马思聪的创作,有受印象主义音乐影响的一面,但之后有极大发展,尤其在1942年当马在巴黎听过斯特拉文斯基的《春之祭》后,说:“那是疯狂的喜悦,一切新的吸引了我,旧的过去了,旧的算什么?旧的不能存在……”[②]“此时,他所指‘新’是斯特拉文斯基《春之祭》(1913年5月29日在法国香舍里榭大街‘巴黎剧院’首演)以后并明显超越了‘印象派’的音乐。”[③] 以后他甚至还有这样的建议:“在五声音阶中放进十二个半音,有人认为是破坏了民族风格,但是不是真的破坏呢?我认

① 柯政和:《新音乐》,载中国音乐研究所《中国近现代音乐史参考资料·论文选辑》(1927—1937)第3编第3辑,油印版,1959年,第9—12页。

② 马思聪:《创作的经验》,《新音乐》1942年第5卷第1期,第4页。

③ 李岩:《创造为先:马思聪新音乐核心理念透析》,《中央音乐学院学报》2012年第4期,第42页。

为即使有点破坏，也应该尝试去做。”① 此乃后话，暂且不提②。笔者认为：以上，从音乐性质“类分”角度，实际仅有：音乐创作（包括普通教育音乐、专业教育音乐、专业音乐创作、群众音乐创作）、音乐思潮、宗教（包括基督教、天主教、道教、佛教、伊斯兰教）音乐、民族（包括 56 个民族的各类音乐）民间（包括国乐、戏曲、说唱、曲艺、歌舞、器乐）音乐、典仪音乐“五大类”（细目拟另文专论，其中均含“‘律’、‘调’、‘谱’、‘器’”内容）。本文前述所论“现代性”及“现代化”的民国音乐，仅“音乐创作”中的一种。

上述看似纷乱繁复的各类音乐，以音乐性质为主导，在中华民国③的时间框架内，是目前较为稳健并妥当的音乐历史分类，并有相应音乐史学成果面世，如孙继南等主编的《中国音乐通史简编·第八章·中华民国时期（1912－1949）》（1991），但此书仅为通史中的一个时段，内容相对简略；陈建华等编著的《民国音乐史年谱》（1912－1949，2005），类似编年纪事之“大事记”，对很多所列人物、条目、名称、机构，一是缺乏考证，二是出处不详，等等。但已然十分清晰地将“二十五史·乐史”与“第二十六史——中华民国史·乐史”有机联结在一起，照此思路，第“二十七史·乐史”应为“中华人民共和国史音乐史”④，这实际规避了惯常“中国近、现代音乐史”一脚插入清朝（1840－），另一腿跨过“民国”（1912）直接进入“五四”（1919）之弊。其既与历史事实的“本真”贴切，也是中国传统史学“精义”的弘扬与接续。

综观大史学界，“中华民国史”的研究，绝非新鲜事物，据《中华读书报》2011 年 8 月 31 日报道：

> 1956 年，国家科学发展 12 年规划首次将编纂民国史列入其中。1961 年，在辛亥革命 50 周年纪念之际，曾经亲历辛亥革命的前辈董必武、吴玉章等，提议开展民国史研究。1971 年，周恩来总理亲自指示，将民国史研究列入国家出版规划。随后，此项任务交由中国科学院（今中国社会科学院）近代史研究所负责组织实施。时任近代史研究所副所长的著名史学家李新，受命领衔组建研究团队，在“文革”的困难环境下，开始了民国史研究。⑤

---

① 马思聪：《提高独唱独奏水平问题的我见》，《人民音乐》1963 年第 2 期，第 6 页。

② 李岩：《创造为先：马思聪新音乐核心理念透析》，《中央音乐学院学报》2012 年第 4 期，第 42 页。

③ 指 1912—1949，又可细分为北京政府（1912－1927，其中包括袁世凯至皖系、直系、奉系军阀执政期的北京政府）；南京政府（1927 年 4 月 18 日—1949 年 9 月），即蒋介石执政的“国民政府”，其中包括：承续了 1925 年成立于广州的同名执政府（后迁都武汉）及抗战期间迁都重庆（1937 年 11 月）、抗战胜利后还都南京（1946 年 5 月）、1949 年，在国共决战失败后移迁广州、后退出大陆几个时间段中的“国民政府”。

④ 已有相应成果面世，即居其宏《新中国音乐史》（2002）、《共和国音乐史》（2010）等。

⑤ 舒晋瑜、王洪波、郭倩：《 皇皇 36 册〈中华民国史〉辛亥百年之际出齐》，《中华读书报》2011 年 8 月 31 日第 1 版。

上述，1956年民国史被列入“国家科学发展规划”，1961年，经老一辈革命家董必武、吴玉章等人提议开展“民国史研究”，1971年周恩来指示：“将民国史研究列入‘国家出版社规划’”，随后“民国史研究”交由中国科学院（即现在的社会科学院）近代史研究所实施这一线索，清晰地表明：“民国史研究”在文化大革命前已经被中国社会科学界有识之士提到了“议事日程”并已付诸实施了。而音乐史学界则大大滞后，目前所见相关的著述，依然以党史、革命史为框架，再填充音乐内容。对民国音乐史（1912—1949）上述时段进行分类、定性。从政治理念上，是以“只有共产党才能救中国”为指导；研究对象，以在中国共产党领导下，带领中国人民推翻三座大山——帝国主义、封建主义、官僚资本主义的历史过程中的音乐现象为主线，旁及其他党派及各类音乐文化现象、思潮。并以1949年10月1日后胜利者的姿态，去审视被打败的国民党所代表的一切音乐文化现象，这是典型的“成王败寇”视角。这在当时，有其历史的合理性，即“在1970年代民国史研究起步时，将研究的目的定为‘为了更深入地研究革命史’，将研究对象定义为‘统治阶级’、‘反动人物’，基本是作为中国现代史研究领域中的专门史，作为革命史与中共党史的对立面出现的，这在当时是个‘聪明的办法’，（并）为开展民国史研究找到了合适的理由”[1]。

实际前此这种做法已然是“近现代史”研究中的“成功套路”，正是在此种观念的指导下，才产生了“编音乐史……是从音乐与政治与群众的关系上来写……将革命史与音乐史结合起来……凡是与蒋介石站在一起的，都是敌我斗争……音乐史是两条道路两条路线的争论”（周巍峙[2]）。[3] 从音乐家的角度，吕骥则在一次中国音协理事会讨论“中国近代音乐史”第二次修订稿的会议上，发表了另一种看法，但也未脱离“两条路线斗争”这根“红线”半寸，他说：“整个音乐史应该贯串（穿）着革命的音乐和封建的、（和）殖民地的、（和）帝国主义的音乐之间的两条路线的斗争……[4]”正是在这次会议上，有人强调：“两条路线斗争的线索应该很明显……应该把革命的音乐家摆出来……突现出我们的革命的音乐家……突现出党的领导与我们音乐事业的

---

① 陈红民：《回顾与展望：中国大陆地区的民国史研究》，《安徽史学》2010年第1期，第124页。

② 周巍峙，时任文化部艺术局副局长兼办公室主任。他的意见代表了文化部艺术局领导层对“音乐史”编写的“指导性”建议。

③ 孟波，夏白“音乐史”编辑组编；徐宜彰记，上海音乐学院《中国现代音乐史》编辑供给材料：一、访问周巍峙同志的记录。中国音乐家协会、中国音乐研究所编：《中国近现代音乐史参考资料》第二辑：参考资料105号，油印本，1959年。

④ 黄翔鹏记录整理：《中国音协理事会讨论“中国近现代音乐史”提纲第二次修订稿的记录整理材料》，《中国近代音乐史》编辑小组编《中国近代音乐史参考资料》第一辑，油印本，1959年。

发展……”（林韵[①]）[②] 这在当时，可说是不以人的意志为转移的“大趋势”。

（一）河东河西？

时光如梭、白驹过隙，如从1958年抑或1970年算，前者转眼已过55年，后者则过43年矣！特别当2013年6月13日下午3点30分，中共中央总书记习近平在北京人民大会堂会见中国台湾国民党荣誉主席吴伯雄，提出“大陆和台湾虽然尚未统一，但同属一个中国，是不可分割的整体。国共两党理应坚持一个中国立场、共同维护一个中国框架”理念，吴伯雄积极回应道：“两岸各自的法律、体制都实行一个中国原则，都用一个中国框架定位两岸关系，而不是‘国与国’的关系”[③] 之时，双方在历史上曾经用过的很多“术语”、观念、方法，都将面临：以史为据的“重新调整”！这无论从两岸关系、抑或“统战”，还是学术研究的“国际视野”，均无以回避，也不可推脱。我们再也不能“躲进小楼成一统”[④] 或“卡拉OK”式[⑤]的“自娱自乐”，以致“自吹自擂”了！笔者再次提请大家注意周巍峙先生的“新世纪名言”，他说：

> 我们的音乐史不要写成《救亡音乐史》，这样我们写历史才能比较公正、客观。不要像我这样“从无知走到狂妄、从狂妄到乱说”。[⑥]

在此中国文学艺术家联合会名誉主席新世纪“崭新话语”精神的导引下，我们应按历史的实情，尽快写出至今“尚付阙如”的《民国·乐史》（1912－1949），并动员各界，对此发起总进攻！

（二）欲休还语

文章本应就此打住，但有些事不得不再说。笔者对“现代性”以音乐视角的“重新审视”及以史实为据，对1927－1947年间“音乐事项”中之一支“现代性”进行

---

① 林韵，音乐家（1920－2005），曾任广东省音协副主席、广东省音乐研究所所长，创作有高胡独奏曲《春到田间》等，2005年10月8日在广州逝世，享年85岁。

② 黄翔鹏，记录整理，中国音协理事会讨论“中国近现代音乐史”提纲第二次修订稿的记录整理材料；《中国近代音乐史》编辑小组编《中国近代音乐史参考资料》第一辑，油印本，1959年。

③ 吴亚明：《中共中央总书记习近平会见中国国民党荣誉主席吴伯雄》，《人民日报》2013年6月14日第1版。

④ 此鲁迅诗（写于1932年10月12日，从未发表，后被收入《集外集·自嘲》）中的一句，下句为“管他冬夏与春秋”，意指不管外界的干扰与风云变幻，始终坚持自己的立场。参见鲁迅《自嘲》，人民文学出版社编《集外集·鲁迅全集》第7卷，1932年，第147页。

⑤ 其真正含义是：跟随着某种“预设”往前走，其与历史学中“论从史出”的最基础性质，根本相反、相背！是彻头彻尾的“以论代史”！

⑥ 李岩：《冬来了，春还会远吗？——纪念黎锦晖诞辰110周年学术研讨会要点实录》，《中国音乐学》2002年第1期，第141页。

的梳理，可说挂一漏万，但在此时段，如以中国“近现代史”界分，则，清朝、民国两时代，在“叙述”（包括音乐及政治，甚至文化事项）上的“打架”、“纠葛”、“缠绕”，在所难免；而中国又是“礼乐刑政，其极一也”、“乐与政通”之类理念极为强势的国度，对音乐现象的发生、发展、成型，如不关照“那个时代”的“政治”，不从“政行令出”根源——“执政府”（或曰当政）的立场，绝不能真实描述出那个时代的音乐文化“本意”！

其次，笔者曾有言，如果历史统统变为“当代史”，那必将遮蔽掉一系列“民国”史实。面对此状，“民国・乐史”中拨乱反正的难度，可想而知。[①] 虽然我们的某些做法有时介于有意、无意，甚至下意识间，诚如汪毓和先生所言：“对中国解放前大多数知识分子的认识……过去我们有意无意间，将他们一律以革命者去要求，常常犯求全责备、不实际的偏向。”[②] 正是这种不实际的“求全责备”，才产生“三高三低”，即“对革命或无产阶级音乐家及其作品普遍评价过高，对非中共领导的音乐家及其作品普遍评价过低；对根据地、解放区音乐现象普遍评价过高，对沦陷区、国统区音乐现象普遍评价过低；对中共领导的音乐活动普遍评价过高，对非中共领导的音乐活动普遍评价过低……当然（这）不是简单评述的问题。究其原因，可能与著者（指汪毓和——引者注）用‘中国革命史’或‘中共党史’的框架，而不是依据音乐文化发生和发展的实际来构筑近代音乐史所造成的。”[③] 笔者曾有言，如果不把那段历史（1927年4月12日—1949年9月30日）中蒋介石领导的国民政府看成一个合法的政府，并对这个政府“去妖魔化”，那这段历史中的人和事都将以“革命者”甚至现政的方针、政策去要求，一切均将无从谈起，而得出的结论，也只能是浮皮潦草、隔靴搔痒的。这才是中国近现代音乐史研究中的“症结”及不能“深入”的根本原因！[④]

第三，民国乐人对“现代性”的追求，在历史上的“有无”及时段划分，应以“史实”及“政治”重大的“变迁”——朝代更迭为据，而不应流变为：人为、想当然或出于某种政治需求的“认定”！本文的“现代性”所指、能指、内涵、外延，已有详尽说明，不再赘述，而与世界同步、一致的现代音乐技艺标准，之所以得到笔者的特殊强调，因史实如此，故我“论说有据”，而绝非凭空捏造……也只有并驾齐驱——与世界一切崭新文化技艺同步，才谈得上“超越”，这在音乐技艺如此！在其他领域，亦如此；而“此”与“彼”之不同，及由此形成的“各异”看法，在所难免；特别是时代、朝代的差异，在观点上所形成的龃龉，导致对“现代性”认识的千

---

① 李岩：《不忍乐史尽成灰》，燕山出版社2011年版，第ⅰ—ⅱ页。

② 同①，第130页。

③ 张静蔚：《近代音乐史的建设：读〈中国近现代音乐史〉》（修订版），《人民音乐》1995年第11期，第42页。

④ 其真正含义是：跟随着某种“预设”往前走，其与历史学中“论从史出”的最基础性质，根本相反、相背！是彻头彻尾的“以论代史”！李岩：《不忍乐史尽成灰》，燕山出版社2011年版，第264页。

差万别，也是实情，那就让我们“百家争鸣”吧，笔者期待不同的反响、争执、辩难、商榷。但这最重要的基础，就是历史语境（context）及在历史中呈现的史料……没有此基，一切均无从谈起，除非你写小说、编电影、电视剧。

回归“历史情境”，这个看似简单却未成现实的主张，屡屡在实践中遭挫，但却风扬、鼓舞了一批仁人志士：君不见“重写音乐史”这面光荣的旗帜上，有你、有我，还有更多人……让我们以此，来鼓舞自己，警示未来！我相信明天会更美好！它既不仅仅是个“梦”！也不是独上高楼，和者盖寡的“梦呓”！

**作者简介：**李岩（1958— ），中国艺术研究院音乐研究所研究员。研究方向：中国近现代音乐史。

原载《星海音乐学院学报》2013年第4期，
后被《人大报刊资料·舞台艺术（音乐·舞蹈）》
2014年第1期·下全文转载

刘富琳

# 三十年来的中日音乐比较研究

中日音乐比较研究的背景主要基于两大历史阶段的交流：一是甲午战争以前的古代，大量的中国音乐（包括乐器、乐曲、乐谱、乐书等）传入日本，该阶段表现为中国音乐影响日本；二是甲午战争以后至20世纪初的近代，西洋音乐经由日本传入中国，该阶段表现为“日本化”的西洋音乐影响中国。20世纪以来，特别是进入20世纪80年代，随着中国改革开放政策的实施，一批中国学者访问、留学日本，促进了中日学界的交流合作，开启了中日音乐比较研究的新阶段。目前，在我国与周边国家的音乐比较研究中，中日音乐比较研究的成果最丰、领域最广、人数最多。在此，笔者拟对30年来该领域的研究作一回顾。

## 一、 乐谱研究

### （一）敦煌琵琶谱研究

20世纪初，在敦煌发现了三件乐谱（编号为P. 3539、P. 3719、P. 3808），现藏法国国家图书馆。P. 3539写有20个谱字，P. 3719是《浣溪沙》的残谱，P. 3808记录了25首乐曲，研究主要集中在P. 3539和P. 3808上。1938年，日本的林谦三、平出久雄首次发表了对该乐谱的研究论文《琵琶古谱之研究》[①]。其后，林氏又于1955年[②]、1957年[③]、1964年[④]、1969年[⑤]陆续发表了相关研究成果。20世纪50年代，我

① ［日］林谦三、平出久雄：《琵琶古谱之研究》，饶宗颐译，《音乐艺术》1987年第2期。
② ［日］林谦三：《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》，《奈良学艺大学纪要》1955年第1期。
③ ［日］林谦三：《敦煌琵琶谱的解读研究》，潘怀素译，上海音乐出版社1957年版。
④ ［日］林谦三：《琵琶谱新考——特别是有关其记谱法·演奏法的变迁》，《奈良学艺大学纪要》1964年第2期。
⑤ ［日］林谦三：《雅乐——古乐谱的解读》，音乐之友社1969年版。

国的王重民①、任二北②；20 世纪 60 年代，杨荫浏③等也涉足了该乐谱。饶宗颐于 1960 年④、1971 年⑤发表了相关论著。而全面深入研究敦煌乐谱是从 1982 年叶栋发表《敦煌曲谱研究》⑥ 以后开始的。叶栋、饶宗颐、席臻贯、何昌林、金建民、陈应时、赵晓生、林友仁、关也维、庄永平、应有勤等先后发表了对该乐谱研究的诸多成果。主要包括以下几个方面：1. 乐谱属性：早期有持“工尺谱”说⑦，但根据 P. 3539 乐谱所记 20 个谱字及“散打四声”、“次指四声”、“中指四声”、“名指四声”、“小指四声”的标记，该乐谱为四弦四相琵琶谱，已成共识。2. 抄写年代：因 P. 3808 乐谱背面经文署有“长兴四年（933）中兴殿应圣节讲经文”，因此，有关该乐谱的抄写年代有 933 年之前说、933 年说⑧、934 年闰正月说⑨。饶宗颐根据该乐谱由三种不同笔迹组成，认为该乐谱是为抄经文所需粘贴而成，故该乐谱抄写年代当在经文抄写时间的 933 年之前⑩。3. 音乐性质：敦煌乐谱中的 25 首乐曲，属于何种性质的音乐呢？有大曲说⑪、歌舞伴奏曲说⑫等。4. 谱字音位：P. 3539 所记 20 个谱字及指位，林谦三参考了日本保存的琵琶谱，制定了一套谱字音位表。而庄永平从演奏的角度，对其中个别谱字的音位提出了异议，在林氏的基础上又提出了一套新的谱字音位表。5. 定弦法：这是敦煌乐谱研究的焦点之一，因为敦煌乐谱只记录了谱字，而没有标记定弦法，所以就无法准确翻译每首乐曲的谱字音高，没有音高何成旋律？林谦三根据乐谱抄写笔迹的不同，把 25 首乐曲分成三组，第一组（1—10 首）、第二组（11—20 首）、第三组（21—25 首），而陈应时从曲终琶音及所用谱字进行分析统计，结果与林氏的分组情况一致。林氏推定各组的定弦分别是 B—d—g—a、A—c—e—a、A—#c—e—a⑬。目前，作为检验定弦法正确与否的一个重要依据是用不同的定弦法翻译不同谱字记录的同名曲，看其旋律是否重合。从林氏定弦法的译谱情况看，第二组与第三组的同名曲《水鼓子》、《伊州》的旋律能够重合，而第一组与第二组的同名曲《倾杯乐》的旋律不能重合。所以，学界针对林氏的第一组定弦法进行了深究。林氏再次提出了

---

① 王重民：《敦煌曲子词集》，商务印书馆 1950 年版。
② 任二北：《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社 1954 年版。
③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，音乐出版社 1964 年版。
④ 饶宗颐：《敦煌琵琶谱读记》，《东亚学报》1960 年第 2 期。
⑤ 饶宗颐、[法] 戴密微：《敦煌曲》，法国科学出版社 1971 年版。
⑥ 叶栋：《敦煌曲谱研究》，《音乐艺术》1982 年第 1 期。
⑦ 王重民、任二北、杨荫浏等持此说。
⑧ 任二北、林谦三、杨荫浏、叶栋等持此说。
⑨ 何昌林：《三件敦煌曲谱资料的综合研究》，《音乐研究》1985 年第 3 期。
⑩ 饶宗颐：《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》，《音乐艺术》1990 年第 4 期。
⑪ 任二北、叶栋持此说，关也维明确称之为“沙洲大曲”。
⑫ 席臻贯：《唐五代敦煌乐谱新解译》，《音乐研究》1992 年第 4 期。
⑬ [日] 林谦三：《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》，《奈良学艺大学》1955 年第 1 期。

E—A—d—a 定弦法①，叶栋、何昌林、席臻贯等也提出了不同的定弦法。而陈应时认为林氏的 B—d—g—a 定弦法是正确的，第一、二组同名曲《倾杯乐》的旋律不能重合是因为其节奏译错，而且忽视了调高调式问题②。6. 节奏节拍：这是敦煌乐谱研究的焦点之二，有了音高旋律，没有节奏节拍又何成音乐？敦煌乐谱中表示节奏节拍的符号有“□”、“、”、“丄”三种，其中有关“□”和“、”的争议最大。有林谦三的“太鼓拍子说”，任二北、叶栋的“板眼说”，赵晓生的“长、小顿说”，陈应时的“掣拍说”，应有勤的“急返拨说”，等等。林谦三参照了日本的雅乐等，认为“□”是太鼓拍子符号，标有该符号的谱字为每个小节线的前一拍（即每小节的末拍）；“、”为小拍子，后来又认为是“急拨”的演奏符号，与时值无关。林谦三的译谱均采用等时值的全音符记谱。“板眼说”认为“□”是板、“、”是眼的符号，带“□”的谱字为小节线后首拍。“长、小顿说”认为“□”为较长时值，“、”为较短时值，是一种弹性自由节奏。“掣拍说”认为“□”为大拍，两个“□”之间为一小节，带“□”的谱字为小节线后首拍；“、”为掣拍，带该符号的谱字与前一谱字合一拍，“掣拍说”较好地解决了节奏节拍问题。“急返拨说”则从演奏法的角度印证了“掣拍说”的合理性。

### （二）其他琵琶谱研究

比敦煌琵琶谱更早的琵琶谱还有日本奈良正仓院藏《天平琵琶谱》（747 年前抄本）、京都阳明文库藏《五弦琵琶谱》（773）和藤原贞敏携带回国的《开成琵琶谱》（838）等。《天平琵琶谱》为一张写在“写经料纸纳受帐”③ 背面的残谱，竖写共有七列，被涂划。乐谱首列写有“サヒ”、“番假崇”、“一乘摩邪行”字样，第二列抬头写有“黄钟”，接着记写谱字至第七列结束，乐谱共用十四个谱字，与敦煌乐谱基本相同。林谦三在《琵琶古谱之研究》中，把《天平琵琶谱》与《三五要录》中的同名曲《番假崇》进行了比较，认为定弦为 E—B—e—a。何昌林对“番假崇”进行了考释，一作“番假祟”解，为佛教内容的假面舞蹈，一作梵语的谐音解，为“金刚夜叉大将”；“サヒ”作“散起”、“散脂”、“散指”的简笔解；“一乘摩邪行”推测为“一乘寺”被称作“摩邪”的歌舞班社；该乐谱定弦为 A—e—a—$d^1$④。《五弦琵琶谱》有 28 首乐曲，共用 26 个谱字，在《夜半乐》末尾写有“丑年（773）润（闰）十一月二十九日石大娘”。因该乐谱有 26 个谱字，所以对该乐谱的研究涉及一个谱字“小”的问题，林谦三认为谱字“小”是谱字“八”和“丨”的简笔⑤。何昌林认为“小”字为

---

① ［日］林谦三：《雅乐——古乐谱的解读》，音乐之友社 1969 年版。
② 陈应时：《论敦煌乐谱的记谱法》，《文化艺术研究》2010 年第 5 期。
③ 抄于天平十九年（747）七月二十七日。
④ 何昌林：《天平琵琶谱之考、解、释》，《音乐研究》1983 年第 3 期。
⑤ ［日］林谦三：《全译五弦谱》，《交响》1987 年第 2 期。

孤柱位[①]。叶栋认为"小"是"ム"字，由此译出的旋律有增二度进行，认为这正好符合隋唐九、十部伎中的"龟兹乐"风格[②]。其次是定弦法，因《五弦琵琶谱》中大部分曲子为唐代名曲，可以在文献中查到曲子所用调名，为该曲的定弦提供了依据。林谦三提出"六调四弦法"[③]，而何昌林提出的是"五调三弦法"[④]。《开成琵琶谱》是日本遣唐使藤原贞敏于唐开成三年（838）来华学习琵琶携带回国的琵琶谱，有关该乐谱的研究同样涉及谱字音位、定弦法、节奏节拍、演奏法等问题。以上这些琵琶谱成为今天研究隋唐音乐的宝贵资料。

### （三）琴谱研究

《碣石调·幽兰》是现存最早的古琴文字谱，藏日本东京博物馆。研究的问题主要有：1. 版本问题：由于该乐谱历史久远，且几经辗转，数次誊抄，目前国内有三个版本[⑤]。经过戴微的比较，认为《琴曲集成》（第一辑）1981 版的《幽兰》为东京博物馆藏原谱的影印本[⑥]。2. 抄写年代及抄写者：因该谱写有"审是李唐人真迹"，王德埙认为《幽兰》大约抄写于 762—779 年间，抄写者为当时著名的琴师薛易简[⑦]。3. 曲名问题：该曲名为《幽兰第五》，其第五为何含义？有曲目排列顺序说，有调名顺序说，而王德埙则认为所见部分是《幽兰》的第五部分，前面还有未见的四个部分[⑧]。4. 打谱演奏：杨宗稷、查阜西、管平湖、徐立荪、姚丙炎、吴振平、吴文光等都曾进行过打谱演奏。5. 律学问题：杨荫浏[⑨]、缪天瑞[⑩]、陈应时[⑪]等认为《碣石调·幽兰》的音律为纯律。

### （四）《魏氏乐谱》研究

《魏氏乐谱》是明末崇祯年间（1628—1644），福建人魏之琰携带乐器、乐谱抵达长崎后传授的中国音乐，这些音乐后来由其曾孙魏皓编撰成谱而得名[⑫]。魏皓于明和五年（1768）编撰刊印的《魏氏乐谱》，共收 50 首乐曲，至明治十年（1887），《魏氏

---

① 何昌林：《唐传日本五弦谱之译解研究》，《交响》1983 年第 4 期。
② 叶栋：《敦煌壁画中的五弦琵琶及其唐乐》，《音乐艺术》1984 年第 1 期。
③ [日] 林谦三：《全译五弦谱》，《交响》1987 年第 2 期。
④ 何昌林：《唐传日本〈五弦谱〉之译解研究（上）》，《交响》1983 年第 4 期。
⑤ 一为 1936 年版的《丛书集成初编》；二为《琴曲集成》（第一辑上册）1963 年版；三为《琴曲集成》（第一辑）1981 年版。
⑥ 戴微：《〈碣石调·幽兰〉谱版本研究》，《音乐艺术》1997 年第 2 期。
⑦ 王德埙：《〈碣石调·幽兰〉卷子的抄写年代》，《音乐艺术》1993 年第 1 期。
⑧ 王德埙：《百余年间〈幽兰〉古谱之研究述评》，《贵州民族学院学报》1993 年第 1 期。
⑨ 杨荫浏：《中国音乐史纲》，音乐出版社 1955 年版。
⑩ 缪天瑞：《律学》，人民音乐出版社 1996 年版。
⑪ 陈应时：《琴曲〈碣石调·幽兰〉的音律》，《中央音乐学院学报》1984 年第 1 期。
⑫ [日] 平野健次、上参郷祐康、蒲生郷昭：《日本音楽大事典》，平凡社 1989 年版，第 571 页。

乐谱》六卷收 244 首乐曲。有关《魏氏乐谱》研究涉及的主要问题有魏氏家族的身世、音乐性质、译谱等。有关魏之琰的生平有宫廷乐师说，有商人说；有关《魏氏乐谱》的音乐性质有宫廷雅乐说①，明代音乐说②，“日本化”音乐说③，明代学校歌曲说等；有关译谱主要集中在宫调和节奏节拍问题。根据漆明镜的考证，魏之琰不是宫廷乐师而是位海商，1617 年生于福建省福清市；她认为《魏氏乐谱》的音乐不是明代的宫廷音乐，而是明代的学校歌曲；乐谱也非魏之琰从中国带去，而是通过口传心授传授给子孙，至魏皓编撰出版；译谱时提出不能采用“首调唱名体系”，而应采用“固定唱名体系”，节拍采用三拍、四拍和八拍三种类型④。

### （五）其他乐谱研究

左继承通过对日本筚篥谱与天平琵琶谱、五弦琵琶谱、敦煌琵琶以及工尺谱的比较，认为日本筚篥指孔谱属于唐乐谱系统，保持了唐代筚篥指孔谱的古老传统，纠正了安倍季尚长达 300 多年的有关日本筚篥谱来源于中国工尺谱的错误说法，同时指出工尺谱字乃从筚篥指孔谱演变而成⑤。他还通过对西安鼓乐谱与日本雅乐谱的比较，发现两者在谱字、书写格式、节拍记号、休止反复记号、延长音记号等方面有着诸多联系，认为西安鼓乐谱与日本雅乐谱同属一源，均传承了唐代“燕乐”谱记谱法的古老传统⑥。此外，还有关也维对《仁智要录》筝谱的研究，等等。

## 二、 音乐史研究

如前所述，中日音乐交流主要基于甲午战争以前的古代和甲午战争以后的近代这两个历史阶段，而古代又可分为隋唐和明清两个时期。其中，隋唐时期是中国音乐东传影响日本的一个重要历史时期，大批日本留学生来华学习音乐并带回日本；明清时期分为明代《魏氏乐谱》音乐的传入和清代民间音乐的传入，该时期是中国人把中国音乐带到日本并进行传授。近代是西洋音乐经由日本传入中国，该时期是中国人到日本留学学习音乐并带回中国。

冯文慈在《中外音乐交流史》⑦ 一书中，从音乐交流史的视角对不同历史时期中国与外国的音乐交流进行了论述。其中，隋唐时期涉及日本对唐乐的汲取、融合以及

---

① 持此说的有杨荫浏、钱仁康、张前。

② 持此说的有黄翔鹏。

③ 持此说的有徐元勇。

④ 漆明镜：《是“今译”还是演绎？——对〈魏氏乐谱今译〉一书的商榷》，《音乐艺术》2012 年第 4 期。

⑤ 左继承：《日本筚篥谱与中国工尺谱的关连——对筚篥指孔谱起源说之质疑并新探工尺谱谱字之起源》，《音乐研究》1992 年第 2 期。

⑥ 左继承：《西安鼓乐谱与日本雅乐谱之比较——探西安鼓乐谱的源流》，《中国音乐学》2001 年第 1 期。

⑦ 冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 年版。

日本化的“雅乐”；宋元时期涉及日本的能乐、催马乐、尺八和音乐文献与中国的关系；明清时期涉及学堂乐歌的兴起与留日学习音乐的沈心工、曾志忞、李叔同等。张前的《中日音乐交流史》[①] 分唐代篇、明清篇、近代篇，对自唐代至近代间中日两国的音乐交流作了详细论述，这是一部全面研究中日音乐交流的著作。内容包括唐代日本的遣唐使、音乐机构、雅乐、伎乐、踏歌、散乐、声明、乐器、乐书等；明清音乐主要是明代的《魏氏乐谱》和清代的民间音乐；近代部分包括留日学生代表人物及其音乐社团活动、对中国音乐教育近代化做出贡献的日本音乐教育家、我国的学堂乐歌与日本学校歌曲、经由日本传入的西洋音乐及其对中国的影响等。赵维平的《中国古代音乐文化东流日本的研究》[②] 是一部全面深入研究隋唐时期日本如何接纳中国音乐的论著，内容包括音乐制度、音乐体裁、乐器、乐谱等，重点分析了中国音乐传入日本后，音乐发生了哪些变化，日本是如何接纳的，进而讨论“日本化”问题。漆明镜的《魏氏乐谱解析》[③] 对魏之琰的生平、音乐性质、歌词、译谱等问题进行了较为全面的研究，并对凌云阁六卷本进行了译谱。郑锦扬的《日本清乐研究》[④] 对传入日本的清乐，从兴衰背景、乐曲特点、传播方式三大方面进行了研究。钱仁康的《学堂乐歌考源》[⑤] 对 20 余首采用日本歌调的学堂乐歌进行了考释。以上 6 部论著构成了从总论到分论的中日音乐交流的历史发展脉络。此外，在近现代史研究方面，围绕欧洲音乐的引入、专业音乐教育的开设、学堂乐歌的普及、传统音乐的改革等问题展开。

## 三、乐种研究

### （一）雅乐研究

日本保存有雅乐，由三部分组成：一是日本古来的国风歌舞；二是由中国传入的唐乐，又称“左方乐”；三是由朝鲜半岛传入的“高丽乐”，又称“右方乐”。但是，日本的雅乐就是中国的雅乐吗？郎樱认为“日本的雅乐与中国的雅乐虽然都叫作雅乐，但它们的内容并不同，然而，日本雅乐的形成却与隋唐俗乐——燕乐之间有着水乳交融、密不可分的联系，隋唐燕乐是构成日本雅乐的重要组成部分”[⑥]。金文达从日本雅乐的曲式“音取”和“调子”以及节奏节拍等与印度音乐的关系，论证了日本雅

---

① 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社 1999 年版。

② 赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社 2004 年版。

③ 漆明镜：《魏氏乐谱解析》，上海音乐出版社 2011 年版。

④ 郑锦扬：《日本清乐研究》，海峡文艺出版社 2003 年版。

⑤ 钱仁康：《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社 2001 年版。

⑥ 郎樱：《日本的雅乐与隋唐燕乐》，《文艺研究》1981 年第 1 期。

乐是“借唐乐之名，取印度及其他多种音乐之实的一种混合物”①。还以《罗陵王·破》为例，论证了其并非来自中国的《兰陵王入阵曲》，而是来自印度的《罗龙王》②。李石根的《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》③ 则认为日本雅乐的曲体结构与唐大曲的“序、破、急”相同，并通过对日本雅乐《春莺啭》与西安鼓乐《八拍坐乐全套》的比较，发现两者的相似性。此外，日本雅乐的乐器组合、各乐器在演奏中的作用等与西安鼓乐相似，如乐器有笛、笙、筚篥、琵琶、古筝、太鼓、羯鼓、钲鼓等；另外，在乐谱谱式、调式音阶、表演技法等方面，两者也有着诸多的相似性。

### （二）清乐研究

“清乐”指的是从1804—1843年间，传入日本长崎的中国音乐（主要是民间小调、戏曲和器乐曲等），“清乐”传入长崎的途径主要有二：一是1804—1830年间，清代的文人沈萍香、金琴江、江艺阁、朱柳桥和李少白等人到达日本长崎，与游学长崎的日本文人相识；二是1830—1844年间，福建人林德健到达长崎传授清乐④。有关清乐的研究，张前、郑锦扬、徐元勇、杨桂香等对清乐历史以及与我国明清俗曲《九连环》、《茉莉花》、《漳州曲》、《小补缸》等进行了比较研究，寻找它们的联系⑤。

## 四、 佛教音乐研究

公元前后，佛教从印度传入中国，6世纪上半叶再东传日本⑥。隋唐时期是佛教传入日本的一个重要历史时期。张前对《中日音乐交流史》中对日本的声明作了专门介绍。周耘的《天台宗声明考略》⑦ 对日本两大声明系统（天台宗、真言宗）之一的天台宗的历史发展及其对日本各宗系声明的影响作了全面梳理。周耘近年来研究的一个重要内容是有关日本黄檗宗声明的研究。1654年，福建黄檗山万福寺住持隐元隆琦应日本佛教界的邀请前往东瀛传教弘法，原定三年回国，可是隐元深受日本皇室和佛教徒的爱戴，盛情难却遂留下在京都重建万福寺，一则怀念故土，二则继续弘法。《黄檗宗声明考》⑧ 全面介绍了日本黄檗宗的形成发展、声明的构成、音乐特征、结构

---

① 金文达：《日本雅乐的实质——借唐乐之名，取印度及其他多种音乐之实的一种混合物》，《音乐研究》1993年第3期。

② 金文达：《日本雅乐的实质——为其中的中国古代已失传的乐曲而正名》，《音乐研究》1994年第2期。

③ 李石根：《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》，《中央音乐学院学报》1987年第4期。

④ ［日］平野健次、上参郷祐康、蒲生郷昭：《日本音楽大事典》，平凡社1989年版，第570—571页。

⑤ 张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社1999年版。徐元勇：《中、日〈九连环〉歌曲的流传及其变异》，《中央音乐学院学报》2001年第1期。郑锦扬：《日本清乐研究》，海峡文艺出版社2003年版。

⑥ 屠承先：《中国佛教在日本的流传与影响》，《佛学研究》1996年卷。

⑦ 周耘：《天台宗声明考略》，《中国音乐学》2001年第1期。

⑧ 周耘：《黄檗宗声明考》，《中国音乐学》2003年第1期。

特点以及与明清佛乐的联系。《黄檗宗声明之转调考略》① 分析了黄檗宗声明的转调现象，而转调现象是声明向“日本化”发展的一个关键。《黄檗宗声明（梵呗）东传过程中的变容原因之文化阐释》② 则从中日两国的社会历史文化背景以及佛教在中日两国的影响等方面，对黄檗宗声明东传并得以流传的原因作了深入探讨。嘉雍群培从汉传与藏传佛教的历史分析了两者在声明学、工巧学上的差异，虽然日本佛教受中国汉文化的影响，西藏佛教受印度文化影响，但是两者在歌舞、乐谱、语法等方面具有相似性③。曾金寿的《论日本佛教音乐中的汉化形态》梳理了佛教从中国传入日本后，在不同历史阶段的发展变化情况以及寺院仪式音乐的特点，分析了佛教法会仪式中的诵唱曲“声明”的形态样式④。

## 五、 乐调研究

音乐交流的载体是乐曲，作为外来文化，中国音乐传入日本后，它是如何“日本化”的？而音乐理论与音乐实践又是如何统一的？中国音乐由声、律、均、调等构成，形成了完整的音乐理论体系。遣唐留学生吉备真备携带回国的《乐书要录》就是一部有关唐以前的中国音乐理论的重要著作，该书对日本的音乐实践和理论都产生了深远影响。有关隋唐乐调研究是中日音乐学界的一个热点，如王光祈、邱琼荪、杨荫浏、黄翔鹏、赵宋光、陈应时、赵为民、李玫、赵玉卿等，日本的田边尚雄、林谦三、岸边成雄等对此都有深入研究。

## 六、 音乐教育研究

1840 年鸦片战争失败后，中国陷入了半封建半殖民地社会。1868 年日本明治维新，摆脱了长期以来的闭关锁国政策，开启了向西方学习的大门。1894 年中日甲午战争彻底改变了中国在东亚的大国地位。日本明治维新后，大力发展新式学校教育，在学校开设音乐课。当时赴日留学的沈心工、李叔同、曾志忞、萧友梅等深刻体会到音乐教育对于鼓舞国民精神的重要性，于是回国后在学校推广“学堂乐歌”。近代以来，中日两国都面临相同的近现代化问题，一方面是西洋音乐的传入，另一方面是传统音乐该如何继承，而日本的经验在一定程度上可以为我们提供某些参考。因此，该阶段研究的热点主要集中在西洋音乐东渐、学校音乐教育和学堂乐歌等方面，如张前的

① 周耘：《黄檗宗声明之转调考略》，《黄钟》2002 年第 3 期。
② 周耘：《黄檗宗声明（梵呗）东传过程中的变容原因之文化阐释》，《交响》2003 年第 2 期。
③ 嘉雍群培：《窥商日本与西藏佛教传承及佛教音乐的异同》，《黄钟》2008 年第 3 期。
④ 曾金寿：《论日本佛教音乐中的汉化形态》，《交响》2011 年第 4 期。

《日本学校唱歌与中国学堂乐歌的比较研究》[1]、《日本的音乐教育》[2]；杨镇《从中日近现代音乐教育之变革论我国当代音乐教育的改革与发展》[3]；周显宝《日本明治时代的改革与中国清末民初的改良——中日音乐教育比较研究》[4]；汪洋《中日维新时期的音乐教育观比较》[5]；周耘的《世界音乐的世纪与我们的对策：日本的“世界音乐”现状引发的思考》[6]；马达的《中日高师音乐教育专业课程结构的比较研究》[7]、《中日初中音乐教科书的比较研究》[8]；李晓辉的《日本高中音乐教材的编写特点与几点看法》[9] 等。

## 七、 作曲家作品研究

有关日本作曲家作品的研究，要数武满彻最多。武满彻是日本最具世界影响力的现代作曲家，一生创作了管弦乐、协奏曲、声乐曲等各类体裁形式的音乐作品 100 多部，创作电影音乐 90 多部，获各类音乐奖几十次。此外，他还出版了大量的随笔和散文集。对武满彻创作的音乐作品进行深入研究，总结其中的技术理论、表现手法、思想观念等，对我国具有借鉴意义。许志斌的研究涉及了武满彻的生平、风格观念、技术理论、创作特征以及各个时期的音乐创作等。王萃则深入研究了武满彻音乐作品的和声技法。此外，童昕、檀革胜、魏扬从不同的视角对武满彻的作品进行了分析研究。

## 八、 琉球音乐研究

历史上，琉球是个独立的王国。1372 年与明建立册封朝贡关系，1879 年日本“废藩置县”吞并琉球，中国与琉球的友好交往长达 500 多年。琉球音乐研究主要有：（一）三弦音乐研究：王耀华的《琉球、中国音乐比较论》[10] 是著者 1986 年留学日本期间的论文集，内容涉及琉球三弦乐谱工工四与中国工尺谱的源流、琉球三弦音乐的

---

① 张前：《日本学校唱歌与中国学堂乐歌的比较研究》，《音乐研究》1996 年第 3 期。
② 张前：《日本的音乐教育》，《中央音乐学院学报》1988 年第 3 期。
③ 杨镇：《从中日近现代音乐教育之变革论我国当代音乐教育的改革与发展》，《音乐研究》2007 年第 4 期。
④ 周显宝：《日本明治时代的改革与中国清末民初的改良——中日音乐教育比较研究》，《中国音乐学》1996 年第 2 期。
⑤ 汪洋：《中日维新时期的音乐教育观比较》，《中国音乐学》2009 年第 4 期。
⑥ 周耘：《世界音乐的世纪与我们的对策：日本的“世界音乐”现状引发的思考》，《黄钟》2009 年第 4 期。
⑦ 马达：《中日高师音乐教育专业课程结构的比较研究》，《福建师范大学学报》1997 年第 1 期。
⑧ 马达：《中日初中音乐教科书的比较研究》，《人民音乐》1998 年第 9 期。
⑨ 李晓辉：《日本高中音乐教材的编写特点与几点看法》，《音乐研究》2001 年第 2 期。
⑩ 王耀华：《琉球、中国音乐比较论》，那霸出版社 1987 年版。

乐调、传入琉球王国的中国乐器以及民俗音乐打花鼓、龙船歌等。《三弦艺术论》[①]（三卷本）是王耀华全面深入研究中国与琉球三弦的一部力作。上卷对中国三弦的历史源流、形制、记谱法、定弦法、各地三弦的传承情况及其特点进行了考证、调查研究；中卷对三弦传入琉球、琉球人喜欢三弦之原因、琉球三弦形制之演变、定弦法、传承系谱等进行了全面梳理；下卷就中国与琉球的三弦，从两国的音乐交流、记谱法、定弦法、曲调受容模式、多音性特点、演奏方式、一曲多变运用以及音乐思想等方面，进行了全面深入的研究，并且以民俗音乐打花鼓、龙船歌为个案，通过田野调查了解中琉音乐交流的共同点。该著是迄今为止我国以一件乐器作为研究对象，对两国音乐交流进行全面研究的论著，在中日学术界引起广泛关注。（二）御座乐研究。御座乐是琉球的宫廷音乐，主要用于宫廷仪式、册封仪式和上江户仪式等场合演奏（唱），因是坐着且又是为宫廷贵族演奏（唱），故得名。御座乐的音乐包括器乐的"乐"和有伴奏的"唱曲"及戏曲等，御座乐所用乐器和音乐都来自中国。1879 年，日本废藩置县吞并琉球，琉球王国瓦解，御座乐随之失传。王耀华的《琉球御座乐与中国音乐》[②] 对御座乐的乐器、失传的曲目一一进行了考证。另外，笔者在琉球舞蹈和琉球戏曲方面也进行了相关研究。

## 九、 中日音乐比较研究国际学术会议

由中日音乐学者自发组织的"中日音乐比较研究国际学术会议"，自 1995 年 11 月在福建师范大学召开第一次会议以来，每两年召开一次，至今已在中国召开了 8 次、在日本召开了 2 次，共 10 次。该会议为中日两国的音乐学者建立了一个相互交流的平台，促进了中日音乐比较研究，成长了一批学者。

## 结 语

以上从 9 个方面对 30 年来的中日音乐比较研究作了一个回顾，除此之外，还有许多领域，如传承制度、流派体系、乐人、乐器、流行音乐、动漫音乐等值得研究。目前，我国已经形成了一支较为稳定的老中青研究队伍，"中日音乐比较研究国际学术会议"的定期召开，为中日两国学者搭建了一个良好的学术交流平台，相信今后会有更多更新的成果问世。

从中日音乐比较研究所取得的成绩给予笔者一点启示，就是要进一步加强我国与周边国家的音乐比较研究。就笔者所知，有关中韩音乐的比较研究取得了较为丰硕的成果，其他如东南亚、西亚等国家的比较研究还比较少，有些还是空白。近年来，有

---

① 王耀华：《三弦艺术论》，海峡文艺出版社 1991 年版。

② 王耀华：《琉球御座乐与中国音乐》，人民教育出版社 2003 年版。

专家学者提出“跨界”的民族音乐研究，这无论从历史来看，还是从今天的现实情况来看，都非常有意义。

限于时间和学识，文中存在对研究成果的遗漏和浅见，敬请专家学者不吝赐教！

**作者简介**：刘富琳（1968— ），博士，广州大学音乐舞蹈学院教授，硕士研究生导师。研究方向：民族音乐学。

原载《音乐与表演》2013年第3期

孟凡玉

# 民间仪式音乐研究的功能视角

## ——基于《蜥蜴求雨歌》展开的仪式音乐功能问题探讨

相比较而言，通常被文化“局内人”认为可以发生期待中的某些特殊效力，这是仪式音乐与一般音乐最显著的差异之一。因此，文化功能角度成为仪式音乐研究一个非常重要的视角。本文拟从《蜥蜴求雨歌》切入，结合民俗资料，探讨仪式音乐的功能以及产生功能认识的主、客观基础，亦即信仰产生的心理基础问题。

### 一、《蜥蜴求雨歌》与蜥蜴求雨风俗

祈雨仪式中涉及的信仰对象多种多样，水生动物信仰是其中的重要组成部分。祈雨信仰中广泛涉及的动物有龙、蛇、蜥蜴、青蛙、蟾蜍，等等，这些动物均为水生动物或水陆两栖动物，能够在水中生存是它们的一个共同特点。

《全唐诗》卷 874“歌”中收有一首唐代的《蜥蜴求雨歌》：

> 蜥蜴蜥蜴，兴云吐雾，雨若滂沱，放汝归去。

《全唐诗》卷 874 在“歌”的条目下共收《廉州人歌》、《沧州百姓歌》等歌曲 30 首，《蜥蜴求雨歌》是其中的一首。我们从诗注可知是当时的求雨仪式歌曲：“唐时求雨法，以土实巨瓮，作木蜥蜴。小童操青竹，衣青衣以舞，歌云云。”[①]

至宋代，关于蜥蜴歌以及蜥蜴祈雨法的记载文献更多、也更为详尽。如《宋史》卷一百二“礼志第五十五·礼五”记载：

> （熙宁）十年（1077）四月，以夏旱，内出《蜥蝎祈雨法》：捕蜥蜴数十，纳瓮中，渍之以杂木叶，择童男十三岁下、十岁上者二十八人，分两番，衣青衣，

① （清）彭定求等：《全唐诗》卷 874，中华书局 1960 年版，第 9899 页。

以青饰面及手足，人持柳枝沾水散洒，昼夜环绕，诵咒曰："蜥蜴蜥蜴，兴云吐雾，雨令滂沱，令汝归去。"雨足放之。[①]

这里不仅录有和唐代一脉相承的《蜥蜴求雨歌》，还对求雨仪式有更为详细的记载：将数十只蜥蜴放入水坛之中，选10—13岁童子28人，14人一组，持柳枝沾水散洒，且歌且舞，昼夜不停，直至雨足后放归蜥蜴。从宋代文献所记载的"熙宁中京师久旱，按古人坊巷以瓮贮水、插柳枝、泛蜥蜴，小儿呼曰：'蜥蜴蜥蜴，兴云吐雾，雨令滂沱，令汝归去'"[②] 情况与说法来看，这种求雨法在宋代已经是延续已久的"古人坊巷"间的求雨方法。

这种蜥蜴求雨仪式后世也有延续，如《札朴》卷九有"曩者济南苦旱，祷雨师求水蜥蜴，得之藕塘中"[③] 的清代用蜥蜴求雨的记载。见于民国时期记载的用蜥蜴求雨的地方祈雨资料也有，如《新京备乘》记载：

岁旱祈雨，初祷于龙王庙，不应；更祷于龙池，辄应。池在华山拜经台下，中有蜥蜴，群游于石隙，四足五爪，黑背丹腹，龙头鳅尾，任人掬观，但不可携以出，出则中途风雷迅发，复循去。东池较西池尤验。[④]

这里所记述的也是通过蜥蜴祈雨，并且把"四足五爪，黑背丹腹，龙头鳅尾"的蜥蜴描述得简直神乎其神！由此可见，蜥蜴求雨是一种流布很广的民间祈雨风俗。

## 二、蜥蜴求雨的信仰基础

那么为什么蜥蜴具有祈雨的神奇功效？这里反映出来的信仰实质是什么呢？

大量的古代记载和当代的民俗材料证明，对包括蜥蜴在内的多种水生动物祈雨功能的认识与祈雨仪式中龙神的信仰一脉相承，具有共同的文化内涵。蜥蜴可以用来祈雨，不仅和人们的认识有关，也和一些带有神秘色彩的事实相关联，可以说蜥蜴信仰是在一些朴素的客观事实和由此引发的幻象与想象相互交织的基础上产生出来的。

---

① （元）脱脱等：《宋史》卷102《礼志》，第2502页。此外，罗愿《尔雅翼·卷三十二》、曾慥《类说·卷十六》、祝穆《古今事文类聚前集·卷五》、章如愚《群书考索·卷三十六》等多种宋代文献亦有记载。

② 见于曾慥《类说·卷十六》、祝穆《古今事文类聚前集·卷五》等文献。

③ 转引自陶思炎《祈雨扫晴摭谈》，《农业考古》1995年第3期，第247页注释23。

④ 《新京备乘》，民国二十一年清閟阁南京分店铅印本。转引自丁世良、赵放主编《中国地方志民俗资料汇编·华东卷（上）》，北京图书馆出版社1989年版，第352页。

### （一）关于蜥蜴的神秘认识及相关基础

1. 蜥蜴种类繁多，变化多端，被赋予神秘色彩。蜥蜴属于爬行类蜥蜴亚目，种类繁多，目前世界已知的有超过 4000 种。因为蜥蜴大多数种类长有四只脚，又称“四脚蛇”。蜥蜴在地球上生活的历史非常悠久，有科学家研究认为新西兰巨蜥保留了生活在 2.25 亿年以前的近亲恐龙的体貌体征，堪称地球生物的“活化石”。蜥蜴不仅可以在陆地生活，还可以涉水，甚至有可以在水上疾步如飞的“蛇怪蜥蜴”（又称“耶稣蜥蜴”），其水上飞走功夫被戏称为“凌波微步”①。另据考古资料，生活在 1.3 亿年前远古时期的一些蜥蜴长有翼膜，能够在空中滑翔②。

在蜥蜴家族中还有一种会变色的神奇品种，能够根据环境变化身体颜色，从而隐蔽自己，称为“变色龙”。蜥蜴这种奇妙的变化现象大大启发了那些善于通过仰观天文、俯察地理、远取诸物、近取诸身而思考宇宙规律的古代先哲。据称，中国古代文化经典《易经》的哲学思想核心“易”字也是源自蜥蜴的善于变化。如吴陆机撰、明毛晋广要《陆氏诗疏广要》卷下之下“释兽”中引《埤雅》说：“蜥蜴一名蜥易，日十二时变色，故曰易也。旧曰蜥易呕雹，盖龙善变，蜥善易，故乾以龙况，爻其书谓之易。爻者，言乎其变也；象之义，出于象；彖之义，出于豕；易之义，出于易。皆取诸物也。”③ 清海宁张次仲撰《周易玩辞·困学记·卷首·读易大意》也说：“易、卦、彖、爻、象五字，皆借物以喻。……（蜥蜴）身色无恒，日十二变，是则易者取其变也。”④

蜥蜴的善变给人以遐想，因而被赋予这么强烈的神秘色彩就不足为奇了。

2. 蜥蜴可以在水中生存，和水有密切关系。这一信仰不仅限于蜥蜴，很多水中的小动物被用于求雨都是同样的道理。比如，在浙江越地广泛存在的“龙圣”祈雨信仰即是如此，“所谓龙圣，即是越地农村旧时求雨中被祈祀的一种活的龙体。现实中就是越地农村常见的以水生物为主的小动物，在祈雨仪式中充当龙的角色，受人顶礼膜拜”，“在越地民间稻民的心目中，这种龙形也仅仅是龙所表现出的一种形态。龙在他们神圣的求雨祭祀里，存在的形态是多种多样的，如黄鳝、水蛇、青蛙、蛤蟆、鱼、虾、龟、蟹等等。”⑤ 我们不难发现，黄鳝、水蛇、青蛙、蛤蟆、鱼、虾、龟、蟹等都是水中的动物。

这一点还可以用变体的《蜥蜴求雨歌》作为反证。在宋代曾慥《类说》卷十六、

---

① 朱蒂：《蜥蜴家族奇观》，《环境》2010 年第 4 期，第 65 页。
② 马丽：《远古的蜥蜴会滑翔》，《科学大观园》2008 年第 8 期，第 52 页。
③ （吴）陆机撰，（明）毛晋广要：《陆氏诗疏广要》卷下之下“释兽”。
④ （清）张次仲撰：《周易玩辞·困学记·卷首·读易大意》。
⑤ 陈勤建：《越地祈雨中的“龙圣”崇信析论——兼论中国龙的原型及源起》，《华东师范大学学报》（哲学社会科学版）2000 年第 3 期，第 3 页。

宋代祝穆《古今事文类聚前集》卷五等古代文献记载《蜥蜴求雨歌》的同时，还记载道：

> 时蜥蜴不能尽得，往往以蝎虎代之，入水即死。小儿更曰："冤苦冤苦，我是蝎虎，似恁昏沉，怎得甘雨。"①

这首儿歌不仅是对一些敷衍塞责的官员以壁虎代替蜥蜴求雨行为的挖苦，而且可以让我们通过对比，发现因为"入水即死"的蝎虎不具备祈雨功效，彰显蜥蜴可以在水中存活这一能力在求雨仪式上的重要性和不可替代性。

3. 蜥蜴被认为是龙的近亲，具备兴云吐雾的本领。如《蜥蜴求雨歌》所唱"蜥蜴蜥蜴，兴云吐雾"，在人们的认识之中蜥蜴具有"兴云吐雾"的本领，能够实现"雨令滂沱"的求雨效果。

这认为蜥蜴具有这种能力的根源在于对蜥蜴是龙子的思想认识。笔者儿时在老家与玩伴玩耍，在田间捉住蜥蜴，因为知道蜥蜴有断尾再生的本领，常常会弄断它的尾巴，看蜥蜴的断尾巴不停扭动（称之为"刷锅"）取乐，但此时往往心存顾忌，因为普遍存在一种说法："蛇力子（皖北方言，即蜥蜴）和长虫（皖北方言，即蛇）有亲戚，蛇力子是长虫的舅，伤了蛇力子长虫会来找人报仇。"由于当地小孩大都很怕蛇，因而也不敢轻易伤害蜥蜴。

龙、蛇因形近，常被认为有密切关系并称为"大龙"、"小龙"，蜥蜴还有"石龙子"的名称。在人们的认识观念中，蜥蜴与蛇有关系，也和龙有关系。如古代文献：吴陆机撰、明毛晋广要《陆氏诗疏广要》卷下之下"释兽"中引数十种古籍解释蜥蜴，比如有："本草：石龙子一名蜥蜴，一名山龙子，一名守宫，一名石蜴，生平阳川谷及荆山石间"、"古今注云：蝘蜓一曰守宫，一曰龙子，善于树上捕蝉食之，其长细五色者名蜥蜴，其短大者名蝾螈，一曰蛇医，大者长三尺，色玄绀善魅人"、"蜥蜴一名蛇医，旧说蛇体有伤此辄衔草传之，故有医之号也"。② 宋罗愿撰《尔雅翼·卷三十二》引《雅异物志》说："鱼跳跃则蜥蜴从草中下，稍相依近，便共浮水上而相合，事竟，鱼还水底，蜥还草中。云其蛇医，或名蛇师，或云蛇舅母，旧说蛇体有伤，此虫辄衔草傅之，故有医之号，或曰口常含雹，蛇若有病则以雹疗之。"③

从这些记载来看，蜥蜴具有很神秘的色彩，其"蛇舅母"、"蛇医"之说均有久远的历史渊源。

---

① 宋代曾慥《类说》卷十六、宋代祝穆《古今事文类聚前集》卷五等古代文献多有记载。

② （吴）陆机撰，（明）毛晋广要：《陆氏诗疏广要》卷下之下"释兽"。

③ （宋）罗愿撰：《尔雅翼·卷三十二》。

### （二）蜥蜴求雨及“象龙致雨”巫术的“迷信”与“科学”因素

用蜥蜴、水蛇、青蛙、蛤蟆、鱼、虾一类的水生动物求雨被称为“象龙致雨”。从巫术的角度来看，“象龙致雨”是一种试图利用技术手段控制自然的巫术。根据弗雷泽的理论，巫术可分为模拟巫术、接触巫术两大类，又认为“因为两者都认为物体通过某种神秘的交感可以远距离的相互作用”而可以统归在“交感巫术”的名义之下。他说：

如果我们分析巫术赖以建立的思想原则，便会发现它们可归结为两个方面：第一是“同类相生”或“果必同因”；第二是“物体一经互相接触，在中断实体接触后还会继续远距离的互相作用”。前者可称之为“相似律”，后者可称作“接触律”或“触染律”。巫师根据第一原则即“相似律”引申出，他能够仅通过模仿就实现任何他想做的事；从第二个原则出发，他断定他能通过一个物体来对一个人施加影响，只要该物体曾被那个人接触过，不论该物体是否为该人身体之一部分。基于相似律的法术叫作“顺势巫术”或“模拟巫术”。基于接触律或触染律的法术叫作“接触巫术”。[①]

“象龙致雨”，用水生生物祈雨，显然是巫术“相似律”的实际应用。弗雷泽认为，“巫术是一种被歪曲了的自然规律的体系，也是一套谬误的指导行动准则；它是一种伪科学，也是一种没有成效的技艺”[②]。

笔者认为，弗雷泽只看到巫术荒谬的一面，巫术之中曲折隐含的“真理”没有得到重视，大量的由巫术“引发”的后果证明巫术也并不是全然“没有成效”的，比如，巫术对“局内人”巨大的心理影响是客观存在的，有些基于精微观察的预言而“引发”的后果也是难以被否认的。

拨开迷雾见本质，就“象龙致雨”仪式活动而言，在“象龙致雨”浓重的迷信色彩背后也包含着古人对自然细致入微的观察与认识，是先民“仰观天文”、“俯察地理”从而认识世界的一种曲折反映，其中包含着朴素的哲学思想和科学因子。

蜥蜴能够致雨的原理，如清海宁张次仲撰《周易玩辞・困学记・卷首・读易大意》所言：“蜥蜴即蝾螈，盖一物四名也。与龙通气，故可祷雨，与虯同形，故能呕雹。”[③] 宋罗愿撰《尔雅翼・卷三十二》则直接引用了《蜥蜴求雨歌》，并解释了蜥蜴求雨的原因：

> 蜥蜴似蛇而四足，长五六寸，生草泽中……其状既如龙，故祷雨用之。古法求雨，坊巷各以大瓮贮水、插柳枝、泛蜥蜴，使青衣小儿环绕呼曰：“蜥蜴蜥蜴，

---

①② ［英］詹姆斯・乔治・弗雷泽：《金枝》，徐育新、汪培基、张泽石译，大众文艺出版社 1998 年版，第 19 页。

③ （清）海宁张次仲撰：《周易玩辞・困学记・卷首・读易大意》。

兴云吐雾，降雨滂沱，放汝归去。”此亦象龙致雨之义。[①]

“象龙致雨”一语道破天机，蜥蜴祈雨的信仰本质其实还是龙信仰的变体。或者，龙是多种动物复合的文化符号，蜥蜴就是龙的重要原始形态之一，蜥蜴信仰可能是形成龙信仰的重要文化源头之一。龙——蜥蜴，蜥蜴——龙，有着密切的联系是毫无疑问的。

在中华民族龙图腾所复合的多种基因之中，鳄鱼是其中的一个十分重要的文化因子。鳄鱼又有“土龙”称谓，是雷神神话的原型之一，民间认为它能够呼风唤雨。下面，我们以鳄鱼预测雨水的“神秘”能力进一步说明“象龙致雨”的迷信与科学问题。

2012年5月19日20：00，CCTV—4科教频道《走遍中国》栏目播出《鳄鱼也温柔》节目。片中说到扬子鳄是古代生物的活化石，在地球上已经生活了两亿多年。鳄鱼又叫“土龙”、“猪婆龙”、“鼍龙”。也叫“中华鼍”。鼍龙是古代文献中的称谓。

关于扬子鳄与雨水的关系，片中有数处提及：

1. 中央电视台记者采访长兴县泗安镇尹家边村高礼云老人，高礼云在池塘里养鸭、鹅，和水打了大半辈子交道，对鳄鱼很熟悉。他说：“以前这里鳄鱼很多很多的，我们以前呢不叫鳄鱼，我们叫水巴虎，后来也叫土龙。它会叫，它叫很奇怪，一叫三天要下大雨就好，它叫了三天不下雨呢，天就要旱了。公的‘嘭’的叫，母的‘嘟’的叫。叫了三天不下雨，哎呀，不好哩，这个天气要旱哩。这个土龙啊，水巴虎，这一点很奇怪：它知道天要旱，天要发洪水，它也知道。”当地人称扬子鳄为土龙、猪婆龙，也叫中华鼍，“鼍龙”是中国古代中国学者对扬子鳄的称呼。早在殷商时代的甲骨文里就出现了“鼍”字，“鼍”是一个非常生动的象形文字，有头有尾，有鳞有甲，似乎还有两只眼睛突出在上面。古人常把鼍与龙相联系，甚至有很多民俗学者认为，龙的原形就是扬子江边的扬子鳄。

2. 长兴县文学艺术家联合会主席杜使恩说：“龙是我们中华民族最基本的图腾。从这个图腾的形状构成来看，有鳄，有蜥蜴，有牛，有猪，有鱼，有鸟，有蛇，但是，它最基本的元素还是鳄。”“当地老百姓最初的时候，对它（扬子鳄）充满了神秘感、崇敬感和崇拜感，认为它跟天上的龙可能具有某种感应和联系，因为当它出现的时候，天气会发生变化，突然会狂风暴雨，那么，在这个之前它就会叫，这个使人联想到龙，它在呼风唤雨。”

3. 有经验的养鳄人只要观察扬子鳄选择下蛋的位置，就能大概判断出当年雨水的多少。关于鳄鱼产卵选址的规律，有着20多年养鳄经验的专业养鳄人任大斌说：“鳄鱼对每年的降雨量特敏感，它的那个窝，哪一年在高的地方，在河塘边选择一个高的

---

① （宋）罗愿撰：《尔雅翼·卷三十二》。

地方（产卵），那一年的降雨量肯定大，在低凹的地方，降雨量肯定少，干旱天气多。它对气候变化特敏感。”这个事实告诉人们，扬子鳄产卵与当年的雨水有密切关系，产卵选的地带高，雨水多；低，雨水少。扬子鳄对雨水很敏感，因此可以成为预测雨水多少的风向标。

此外，鳄鱼还被认为是雷神的原型。《山海经·大荒东经》记载：“东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”《山海经·海内东经》记载：“雷泽中有雷神，龙身而人头，鼓其腹则雷。在吴西。”这里提到的吴西“雷泽”，就在今天有扬子鳄存活的苏南浙北地区。

笔者认为，“巫术是科学之前的科学”，在人们不能准确认识许多现象的远古蒙昧时期，巫术的观念就是人们对自然的权威知识，许多巫术之中包含着通过对自然、人生、社会的精微观察而得来的经验性总结，不过它并不以科学的面目示人，而是用许多繁复的仪式细节包装得令人难窥壶奥。具体到“象龙致雨”的求雨仪式，求雨巫术中迷信与科学交织缠绕，水生动物的雨水预测功能就是其中显而易见的“科学”道理，也是龙图腾文化最基础、最深层次的内涵底蕴。

当然，各种巫术仪式中的具体情况是十分复杂的，一些没有道德底线、缺乏“职业”修养的骗子没有观察能力、缺乏观察经验，毫无意义、甚至有害的巫术也是存在的，我们需要擦亮眼睛，仔细辨析，拨开迷雾，得见本质。不过，从功能的角度来讲，不管多荒诞的仪式，它的实际效应都是客观存在的，这一点前文已经阐述，不再展开。

## 三、 仪式音乐研究中的功能视角

### 1. 我国古代礼乐观中的功能思想

功能视角是文化研究中的一个重要视角，仪式音乐研究领域更是如此。比如，在我国古代的礼乐文化观念中，礼乐的功能是其首要的关注焦点。

我国封建社会中礼乐观念的影响是极为深入的。从根本上讲，礼乐是用于维护国家安定的政治手段，而不单纯是，或者说主要不是用于愉悦感官的。《礼记·乐记》对礼乐的论述在我国封建社会中影响极为深远，是封建社会中儒家礼乐治国思想的主流。对于制定礼乐的目的，《乐记》说：

> 乐之隆，非极音也；食飨之礼，非致味也……先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也。①

---

① （清）阮元校刻：《乐记》，《礼记》，《十三经注疏》，中华书局1980年版，第1528页。

明确指出礼仪中的音乐并不是为了满足人的听觉审美需要而设立的，而是以社会效应作为首要考虑的。因而，孔子也说："礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！"① 指出礼、乐的本质不是礼物和乐器本身，而是其中所蕴含的精神实质。这一点，《乐记》的论述与孔子的思想如出一辙："乐者，非谓黄钟大吕弦歌干扬也，乐之末节也，故童者舞之。铺筵席，陈尊俎，列笾豆，以升降为礼者，礼之末节也，故有司掌之。乐师辨乎声诗，故北面而弦；宗祝辨乎宗庙之礼，故后尸；商祝辨乎丧礼，故后主人。是故，德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后。"② 这里，《乐记》高扬的"德成而上，艺成而下"的音乐标准旗帜，其实就是礼乐思想的精神实质。

对于礼乐的功能，《乐记》说：

> 礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。
>
> 乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者礼乐之事也。礼义立，则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣；好恶著，则贤不肖别矣。刑禁暴，爵举贤，则政均矣。仁以爱之，义以正之，如此，则民治行矣。③

礼、乐、刑、政互相配合，乐是治国的方略之一。社会运行需要一定的规则和秩序，这就需要"礼"；在遵守秩序的前提下，也要兼顾群体的凝聚力、向心力，这就需要"乐"。这就是礼、乐互相配合、相互补充、相辅相成的实质。乐的作用就是与礼配合，所谓"乐者为同"，就是用乐来增加团体的凝聚力，抵消因等级分明的"礼"的区分（所谓"礼者为异"）带来离心力。同时，对乐和礼的强调也必须适度，过分之后，就会出现"乐胜则流，礼胜则离"的偏颇局面："乐"过分了就会出现放纵，"礼"过分了就会出现疏远。二者必须持中适度、恰切平衡。这就是《乐记》对礼乐关系实质的认识，可以说达到了相当的认识高度。

《乐记》对乐的功能还有一种比较直白的说法：

> 乐在宗庙之中，君臣上下同听之则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之则莫不和亲。④

笔者认为，礼乐治国思想，是我国古代先哲的一种美好的社会理想，也是重视礼

---

① （清）阮元校刻：《乐记》，《礼记》，《十三经注疏》，中华书局 1980 年版，第 2525 页。

② 同①，第 1538 页。

③ 同①，第 1529 页。

④ 同①，第 1545 页。

乐社会功能的具体表现。

2. 当代仪式音乐研究中的功能观念

当代仪式音乐研究对仪式音乐功能及效应的探讨是该领域一个非常突出的特点。与一般的舞台艺术音乐不同，仪式音乐是具有实用性的音乐，也被局内人以及部分局外人认为是具有实际效应的音乐。

按照人类学家谢克纳（Richard Schechner）的说法，一个表演究竟是归属于仪式，还是归属于戏剧，有赖于它的背景和功能。在一个连续体的两端，一端是"功效"，另一端是"娱乐"，假如一个表演的目的在于功效，那么它就是仪式，假如它的目的在于娱乐，那么它就是戏剧。谢克纳还制作了一个图表：

> 功效←→娱乐
> 仪式　戏剧
> 结果　乐趣
> 与不在场的他者相联系　仅与在场的人相关
> 象征的时间　强调现在
> 演出者神灵附体，处于迷狂（trance）中　演出者知道他或她在做什么
> 观众参与　观众观看
> 观众信仰　观众欣赏
> 不允许批评　以批评为炫耀
> 集体的创造　个人的创造①

仪式音乐也是如此，区别是否属于仪式音乐，同样可以采纳谢克纳的理论，在"功效"和"娱乐"之间，假如音乐表演的目的在于功效，并符合上面所列谢克纳图表的左侧一栏的情况，那么它就是仪式音乐，假如音乐表演的目的在于娱乐，并符合上面所列谢克纳图表的右侧一栏的情况，那么它就不是仪式音乐，而是属于舞台的艺术音乐。

其中最根本的区别还是体现在实用性的差别上。当然，这只是就两个极端的情况来说的，大多数是处于两极之间的情况。谢克纳在表达上述观点的同时也指出："没有任何演出是纯粹的仪式和戏剧。无论功效还是娱乐，两者都与表演的其他方面有联系。"②

---

① ［英］菲奥纳·鲍伊：《宗教人类学导论》，金泽、何其敏译，中国人民大学出版社 2004 年版，第 182—183 页。Trance 原译为"狂喜"，笔者改译为"迷狂"。

② 同①，第 182 页。

薛艺兵先生认为仪式音乐中包含音乐观念、音乐行为和音乐效应三个要素①，音乐效应指的就是音乐行为产生的音乐声音及其对仪式产生的效力，是仪式音乐的三要素之一。

笔者认为，与普通的音乐相比，仪式音乐具有实用性，在仪式进程之中发挥着实际的作用，人们总是期待它产生实际的音乐效应。一般的音乐，如音乐会交响作品等，它是人们的审美对象，是满足精神需求的艺术品。仪式音乐则不然，它的存在首先不是以满足人们的审美需要为前提的，而是满足仪式的实际需要，或成为营造仪式氛围的基本手段，或作为奉献神灵的听觉供品，或作为沟通人神的声响介质，总之，仪式音乐是以满足仪式需要的实用功能为基本出发点，成为一种具有实用性质的音乐类型。

毋庸讳言，当代仪式音乐研究的功能视角主要是受到西方文化人类学功能主义学派影响而产生的。功能主义的鼻祖、英国人类学家马凌诺夫斯基对“文化功能”的解释是：“文化功能……是它在人类活动体系中所处的地位。”② 具体到器具，他说：“所谓功能就是一物质器具在一社会制度中的所有作用。”③ 马凌诺斯基认为“文化之所以是一个完整的体系，在于它可以满足人类的生存和发展需求”④。结构—功能主义的大师拉德克利夫一布朗也很强调对文化功能的研究，他曾说：“某一制度、习惯或信仰的综合功能，应当通过观察其影响来发现。”⑤

## 结　语

就前文所及求雨仪式歌而言，其中所寄托的祈求风调雨顺、五谷丰登的朴素愿望是清晰可见的。丰衣足食是人类最基本的物质需求，对维系社会运行的基本秩序无疑是非常重要的。在生产力低下的远古时期，人们渴望食物，期盼获得更多的食物，由此而引发的诸多与丰产相关的仪式应运而生，这些仪式被学者们称为“丰产仪式”，其中也有很多音乐活动伴随其中。比如《吕氏春秋·古乐篇》所记载的“朱襄氏”部落的“五弦瑟”之乐，是因为“阳气畜积，万物散解，果实不成”而祈求上苍“以来阴气，以定群生”的雩祭音乐；伊耆氏部落的“土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽”是带有明显巫术色彩的“蜡祭”仪式之歌；“葛天氏”部落的“八阙”乐舞中的《遂草木》、《奋五谷》等仪式乐舞也包含祈求丰收的文化主题。

---

① 参阅薛艺兵《仪式音乐研究》，载洛秦编《音乐人类学的理论与方法导论》，上海音乐学院出版社 2011 年版，第 269 页。

② ［英］马凌诺斯基：《文化论》，费孝通译，华夏出版社 2002 年版，第 18 页。

③ 同②，第 46 页。

④ Malinowski. *Bronislaw Magic Science and Religion and Other Essays*. Chicago：Chicago University Press. 1948［1929］. 转引自王铭铭《西方人类学思潮十讲》，广西师范大学出版社 2005 年版，第 38 页。

⑤ ［英］拉德克利夫-布朗：《安达曼岛人》，梁粤译，广西师范大学出版社 2005 年版，前言 3。

这类仪式音乐大多涉及人和自然条件的关系，人们用歌舞祈求掌管自然节律的神灵赐予有利的自然秩序，从而获得丰富的生活物资。物质生产是满足人类生命延续的重要基本条件，因而和生产相关的仪式音乐不仅种类繁多，分布广泛，而且历史悠久。

所谓“民以食为天”，人类自诞生以来，从来就离不开食物等一些基本的生活物资，毕竟，果腹对于人类自身生存所具有的重要意义是不言而喻。用功能的视角观察，正如我国著名民俗学家钟敬文先生所说的那样：“人类的一切文化都是为满足一定群体生存、发展的需求，而产生、存在、传承和演变的。”[①] 看似荒诞的求雨仪式音乐，在满足人们祈求风调雨顺、渴望五谷丰登的文化心理以及维系良好的社会运行秩序方面有其独特而重要的文化功能。

**作者附言：**本文是国家社科基金艺术学项目《民间仪式音乐与乡土社会秩序》（08BD23）阶段性成果。

**作者简介：**孟凡玉（1964—　），博士后，浙江音乐学院（筹）教授。

原载《音乐与表演》2013 年第 3 期

① 钟敬文：《中国民间文化探索丛书·总序》，载董晓萍、欧伟达《乡村戏曲表演与中国现代民众》序言，北京师范大学出版社 2000 年版。

明　虹

# 古拜杜丽娜宗教音乐创作中的象征意蕴

索非亚·古拜杜丽娜（С. Губайдулина，1931—　，俄裔德籍作曲家）是世界公认的当代最伟大的作曲家之一。她出生于苏联的鞑靼共和国，青年时期进入莫斯科音乐学院学习作曲并取得副博士学位，1992 年移居德国。1974 年获得罗马国际作品比赛大奖，80 年代小提琴协奏曲《奉献》在西方公演又获得巨大的成功，随后相继获得摩纳哥奖（1987）、法国阿比亚托大奖（1991）、俄罗斯国家奖（1992）、日本帝国大奖（1998）、德意志联邦大十字勋章（2002、2009）、意大利新音乐比赛大奖（2009）、威尼斯"金狮"终身成就奖（2013）等近 30 个国际重要奖项。古拜杜丽娜思想深邃、性格内敛，她将毕生的精力都集中在创作上，先后出版了各类体裁的近百部音乐作品。来自世界各地的作品委约，如柏林艺术节、BBC、日本广播协会、纽约爱乐乐团、阿姆斯特丹爱乐乐团等源源不断，唱片发行量也让世人瞩目。她与阿尔弗雷德·施尼特凯（А. Шнитке）、爱迪生·杰尼索夫（Э. Денисов）被誉为俄罗斯现代音乐的"三套马车"，作为俄罗斯历史上第一位享有国际盛誉的女作曲家，她至今仍然活跃在国际音乐舞台上。

笔者认为古拜杜丽娜音乐创作最显著的特点之一就是极具宗教性，虔诚的信仰对她的音乐创作产生了深刻的影响。她说："如果我的作品是枝叶和花果，那么根就是我的宗教信仰……"① 她认为残酷的现实生活把人的精神撕成碎片，而人类应该通过宗教和艺术将崇高的自由精神重新复活。因此古拜杜丽娜创作了大量的宗教音乐作品，如独奏大提琴与弦乐队对而作《言谈Ⅱ》（*Detto-Ⅱ*，1972）；钢琴协奏曲《入祭祷》（*Introitus*，1978）；小提琴协奏曲（Offertorium，1980、1982、1986）；为大提琴和管风琴而作《十字架》（*In Croce*，1979）；为大提琴、巴扬和弦乐队而作《七言》（*Seven words*，1982）；十二乐章交响曲《我听见了……沉默了……》（*Stimmen…Verstummen*…1986）；为合唱、乐队、管风琴、童声男高音独唱和彩色幻灯片而作《哈利路亚》（1990）；为女高音、男高音、男中音、男低音、两个混声合唱对和大型管弦乐队而作《约翰·受难曲》（*St.*

① 2012 年 10 月 16 日古拜杜丽娜在第五届上海音乐学院当代音乐周的讲座中清晰地表达了这个观念。

*John Passion*，2000)；为大型管弦乐队和管风琴而作《骑白马者》（*The Rider on the White Horse*，2002）等。此外，她还在创作中运用象征性的音乐语言和结构来诠释自己的宗教哲学观——创造自由的末世观。本文将从影响作曲家的宗教观念入手，通过具体分析来揭示作曲家如何运用具有象征性意蕴的交错结构和音乐语言来暗示其宗教含义，积极探索观念与其相应的音乐形式化过程之间的逻辑关系。

## 一、 宗教观念及其形成

古拜杜丽娜青年时代的音乐创作就展现出追求个性、高度关注精神世界和积极探索现代与传统技法相融合的特点。但是当时苏联社会意识形态对艺术家的创作有很大的限制，“因为她不顺从的审美选择，一直都在与苏联的官方政治权力作斗争，后者一直以来都将其音乐定义为‘不负责任的’。1979 年，因作为‘异见’作曲家成员参加谴责社会主义体制的音乐集会而被苏联作曲家第六次代表大会列入黑名单”[①]。

挫折的现实与远大理想的矛盾以及政治环境和意识形态的极度限制，这些都使具有反叛精神的女作曲家更加渴望自由和真正的信仰，与此同时，俄罗斯著名宗教哲学家 H. 别尔嘉耶夫（Н. Бердяев）的创造自由的末世论思想逐渐吸引了她。别尔嘉耶夫认为，自然性死亡并不可怕，可怕的是精神的死亡、个性的瓦解，这是真正具有悲剧性的死亡；末世并不可怕，现实的世界充满了堕落，存在着比自然性死亡更为可怕的精神死亡。所以，人类应该有意识地为终结此世而努力，历史的终结是精神王国的到来，是人类历史的归宿，而这一切均需要人积极地去创造。古拜杜丽娜公开表示，“别尔嘉耶夫的宗教哲学思想在自己的哲学、宗教思想中占据很重要的地位，并且与自己有着很多相通之处，是具有创造力的自由的基督教哲学”[②]。在“创造自由的末世观”的影响下作曲家对生与死、对天堂与地狱、对自由的意义作了自己的阐释，她说：“人生存的全部意义仅在于：去奋斗，挣脱死亡的命运。”[③] 这里所说的死亡并非自然生理的死亡，而是失去人性和自由的精神死亡，换言之，人类的精神是向往着崇高、完整、自由的天国，而禁锢人类自由思想和创造潜能的现实生活才是真正的地狱。所以，她并不像其他人那样恐惧末世的到来，相反，她却积极地面对末世，渴望通过末世彻底终结地狱般的现实世界，迎来精神的天堂。

## 二、 交错结构的象征性意蕴

“创造自由的末世观”不仅反映在古拜杜丽娜的思想上，还表现在她音乐创作的

---

① 引自 2013 年伊万·费德勒授予索非亚·古拜杜丽娜威尼斯“金狮”终身成就奖时的颁奖词。

② Michael Kurtz. *Sofia Gubaidulina*. in Verlag Urachhaus, Eine Biografie Erschienen, 2001.

③ 黄蓓蓓：《古拜杜丽娜〈七言〉的音乐学分析》，硕士学位论文，天津音乐学院，2006 年。

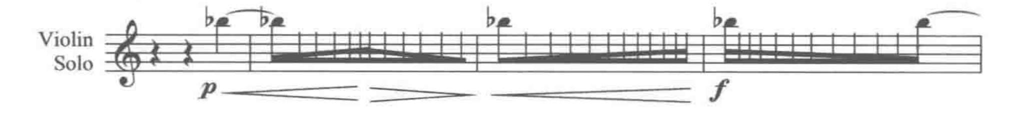
语言和结构中。德国音乐界对此评论道，“在她的音乐中有着一种超越音乐本身的内在含义，好似在音符的下面或乐句之间出现了诗人的辞句，或是在宗教仪式上祈祷，或是一种其他的某种乐器发出的声音，在她的作品总谱中可以看到某些具有神秘色彩的隐喻和宗教的象征”①。古拜杜丽娜通过音乐结构元素、结构对位和动态的音乐形式化过程三种方式来构建交错结构，并运用其象征意义来表达或暗示“创造自由的末世观”。所谓交错结构是指将交错的结构形态运用到具体的音乐创作中，将音乐材料的纵横、交叉、对称、镜像等手法，形成从视觉到听觉、从形式到内容高度统一的结构形式。由于很多交错结构从视觉角度看很像西方基督教的“十字架”，因此就有学者将其称作“十字架结构”。

### （一）音乐结构元素中蕴含的交错结构

1. 节奏性交错结构

古拜杜丽娜在节奏方面有着极为敏锐的感觉，她利用节奏元素可以超越音高元素独立发挥作用的特性，运用由疏到密，再由密到疏的伸缩性节奏演奏同一个音，从而产生了一个微型的交错结构，这也是作曲家象征十字架的核心素材之一。例如《奉献》主题变奏Ⅱ的第三个段落中，弦乐队的第一小提琴组和第二小提琴组分成 30 个声部，用泛音和震音的方式在中心音$^{\flat}$b 与十二音构成的音块之间滑奏，音响极其微弱，营造出阴森、静寂的氛围。与此同时，独奏小提琴运用由慢渐快，再渐慢的伸缩性节奏配合渐强到渐弱的力度演奏$^{\flat}$b 音，古拜杜丽娜运用这种节奏性的交错结构来象征面对残酷、浑浊的现实世界，人类痛苦的喘息和呻吟。

谱例 1：《奉献》23 第 8—11 小节



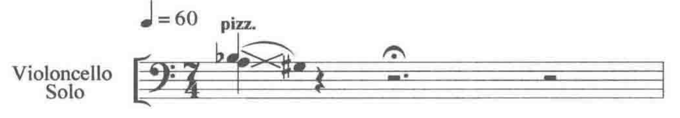

2. 音高性交错结构

由两个音相互交叉形成一种微型的交错结构，它在谱面上构成了最直观的十字架形制，在听觉上也有很明显的交错感。例如，《七言》第一乐章的主题就是一个音高性交错结构（谱例 2a）。独奏大提琴强力度地拨奏两根邻近的琴弦，手指相向交错滑奏，其中 a 音向上滑奏，$^{\flat}$b 音向下滑奏至$^{\#}$g 音就构成了交错结构。需要指出的是，该主题是全曲的核心音乐材料之一，在整部作品中出现的非常频繁，作曲家还采用不同的演奏法和力度或是音高移位的手法对其进行变奏。例如第一乐章排练号 4（谱例 2b）就运用从 mf 到 f 的渐强或 p 到 pp 渐弱的拉奏方式与之前的强力度拨奏形成不同
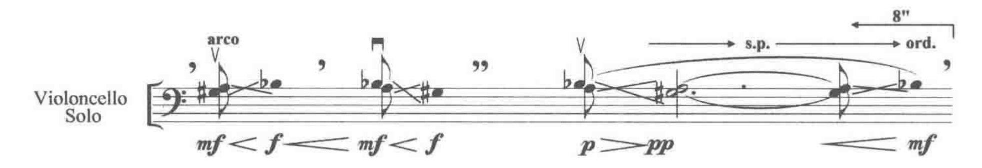
① 曹晓青译：《索非亚·古拜杜丽娜国际大师班及作品音乐会简介》，中央音乐学院，2005 年。

色彩的对比，音响层次丰富而细腻。古拜杜丽娜将这种极具象征意义的音乐结构称之为“弦之受难”，寓意基督耶稣被钉在十字架上所遭受的屈辱与折磨。

谱例 2a：《七言》第Ⅰ乐章第 1 小节



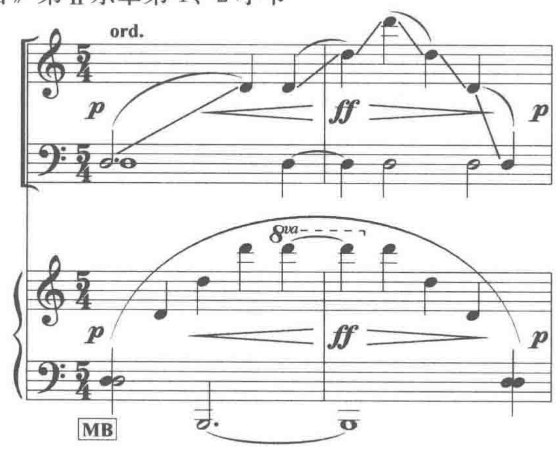

谱例 2b：《七言》第Ⅰ乐章排练号 4




3. 音域伸缩性交错结构

通过音域的空间伸缩来展现十字架的形制，从而构成交错结构。例如，《七言》第二乐章开始处，作曲家运用确定性音高和不确定性音高相互配合的手法，由中心音 d 出发分别向上、下两个方向进行扩展，之后再返回到中心音 d 形成一个音域伸缩性交错结构。具体而言，大提琴低音声部在 d 音（小字组）上保持水平方向的线性进行，而高声部从 d（小字组）向上滑奏到 $d^3$（小字三组）形成三个八度的伸张，然后反向下行滑奏回落到 d（小字组）。与此同时，巴扬也由 d（小字组）开始，分成两个声部呈反向扩展至五个八度，即上声部最高到达 $d^4$（小字四组），下声部最低至 D（大字组），之后它们又返回到中心音 d（小字组）。该片段中，大提琴的持续线性因素 d 音为横向的轴，其上滑音与巴扬逐渐扩展的 D—$d^4$ 为纵向轴，由此构成了一个交错结构。该结构还配合着从 p 渐强至 ff 再渐弱至 p 的力度进行，使音乐在瞬间产生戏剧性的音响效果，它象征着受难者在十字架上的呼喊。
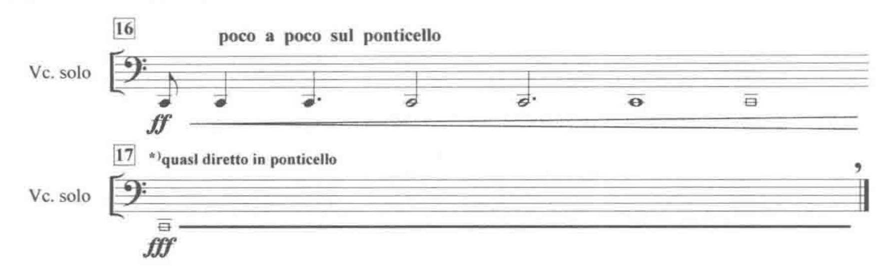
谱例 3：《七言》第Ⅱ乐章第 1、2 小节



4. 特殊演奏法的交错结构

采用特殊的演奏法产生一种象征性的交错结构，这种交错结构在视觉上并不直观，而是具有一种隐喻的作用。例如，《七言》第六乐章结尾处，独奏大提琴演奏同音反复的C音（大字组），时值由八分音符开始按序列1、2、3、4、6、8、16依次增加时值。与此同时，大提琴先采用常规的拉奏方式演奏，随后弓子逐渐向琴马移动，力度越来越强，声音也越来越干涩和奇特；终于在排练号17弓子越过了琴马，在琴马后面演奏，仿佛让人感受到另一个世界的幻象。这种演奏方式构成了一个特殊的交错结构，作曲家将大提琴这件乐器比喻为一个十字架，穿越了琴马就如同跨越了人间与天堂的界限，从人间进入天堂得到了精神的复活。
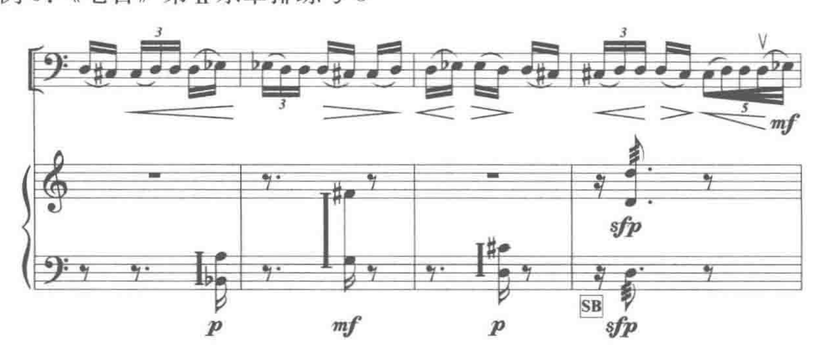
谱例4：《七言》第Ⅵ乐章排练号16—17




5. 织体性交错结构

运用不同的织体形态构成交错结构是古拜杜丽娜使用最为频繁的一种手法。例如《七言》第二乐章3，从织体的角度观察其材料是由完全不同的形态所构成。第一种形态是独奏大提琴围绕着中心音d（小字组）及其上、下方邻音♯c和♭e作回音式运动的线性材料，它的音高变化幅度很小，呈现出“横向”的织体特征。第二种形态是巴扬演奏的音簇，其音高跨度主要在大七度范围内，紧张而短促，呈现出“纵向”的织体特征。在音区上，“纵向”材料穿越了“横向”材料形成典型的织体性交错结构。同时，巴扬演奏不协和的音簇力度忽弱忽强，再加上该乐器所特有的风箱效果形成一种象征性的割裂感，它打破了大提琴平稳宁静的意境，并与之形成鲜明的对比。

谱例5：《七言》第Ⅱ乐章排练号3



### （二）动态形式化过程形成的整体性交错结构

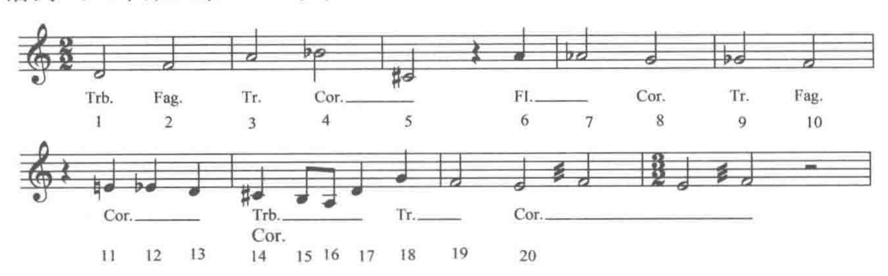
古拜杜丽娜非常强调音乐的动态形式化过程，因为她的宗教观念和情感是通过音乐发生和发展的过程来表述的。以小提琴协奏曲《奉献》为例，该作品为单乐章结构，其整体曲式具有再现型三分性结构特征：A＋B＋A¹。古拜杜丽娜在其中不仅设计了性格各异的多元化主题，还赋予每个主题独特的象征意义。更为重要的是，她一方面运用主题统一来规模庞大的作品，使之成为支撑作品的真正框架；另一方面还通过主题动态的发展过程使音乐的整体结构形成了一个具有巨大的、独特的交错结构，运用这种形式化的过程深刻地体现了“创造自由的末世观”。

A. 音乐主题及其寓意

1. 牺牲主题

乐曲的第一主题源自巴赫的《音乐的奉献》，古拜杜丽娜引用了它并将其移至 d 小调。该主题被命名为“牺牲主题”，寓意为“奉献就要牺牲”，同时还采用音色旋律的处理方式。最开始的分解小三和弦强调了 d 小调忧郁的色彩，后面连续的半音阶下行给人以死亡的暗示。最后正当主题要解决到调式的主音 d（第 21 音）时，小提琴在 e 音上演奏非常夸张的“恶魔动机”直接打断了“牺牲主题”的进行，从而产生了一种悬而未决的感觉。

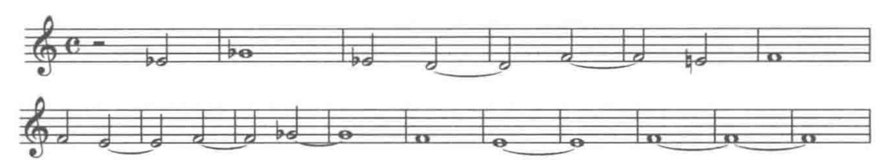
谱例 6：《奉献》第 1—9 小节




2. 圣咏主题

在第一部分 A 与中间部分 B 之间的连接段呈示了具有东正教音乐风格的圣咏主题，其旋律是以“斯拉夫式忏悔祈求的动机”为核心材料，即每个乐句先是一个回音式进行的音调，然后接一个助音式的结束公式。该圣咏主题基本处于中、低音区，形成庄严、肃穆而又凝重的感觉，它象征着宗教信仰。

谱例 7：《奉献》排练号 60 第 2—16 小节



3. “自由主题”

“自由主题”是一个动机化的主题，它体现了作曲家力求挣脱精神的束缚和渴望抒发个人情感的意愿，因此被俄罗斯著名音乐理论学者 B. 赫洛波娃称作“古拜杜丽娜主题”。

谱例 8：《奉献》排练号 61 第 1—5 小节



4. “地狱主题”

该主题也是一个简短的动机化主题，它是由$^{b}$E 调单簧管在其高音区使用极强的力度演奏，由于这种乐器及音区的特性，其发音尖锐、刺耳，带有明显的紧张感，加上快板急促的速度使该主题产生了压迫、恐怖的效果，这也正符合该主题的象征意义。

谱例 9：《奉献》排练号 95 第 1—3 小节




B. 整体交错结构及其寓意

《奉献》的整体结构从表面上而言体现了再现型三分性结构特征：第一部分 A 为变奏曲式结构（A 与 B 之间有一个小的连接性段落），中间部分 B 为二分性结构，第三部分 $A^1$ 又回到变奏曲式结构。而这部作品在深层次还表述了两个概念的过程，一个是象征人类“完整精神”的“牺牲主题”和表现渴望解脱的“自由主题”，另一个是隐喻黑暗的现实世界的“地狱主题”。这两个概念以各种方式对抗，最后终于在宗教信仰中（圣咏）中得到交融。这个复杂的过程是通过不同的音乐主题的呈示、发展和再现，从而使每个部分具有独特的风格和象征意义，进而通过音乐动态化的形式过程表达出作曲家的宗教观念。

**表 1**

| 曲式结构 | 第一部分 A | 中间部分 B | | 再现部分 $A^1$ |
|---|---|---|---|---|
| 内部结构 | 主题与变奏 | 抒情慢板 | 罪恶的谐谑曲 | 主题与变奏 |
| 排练号 | 开始—60 | 61—94 | 95—107 | 108—结束 |
| 音乐主题 | “牺牲主题”<br>圣咏主题 | “自由主题” | “地狱主题” | “牺牲主题”<br>圣咏主题 |
| 象征意义 | 残酷的现实 | 苦难的地狱 | | 复活的天堂 |

具体而言，第一部分 A 包括“牺牲主题”及其 10 个变奏，其中每次变奏都切割

掉主题的首尾两个音，使主题逐渐变短，经过一系列的发展之后，在高潮部分的变奏X中只剩下了一个中心音e。这种主题逐步消减的方式一方面印证了作曲家所言“完整精神之所以遭到破坏是由于生活本身，生活将人撕成了碎片”，另一方面则体现了“奉献就要牺牲”的思想。当奉献的生命即将结束时圣咏主题缓缓响起，它象征着宗教信仰的呼唤。见表2：

表2

| 结构 | 功能 | 排练号、小节 | 音高材料 | 音的个数 |
|---|---|---|---|---|
| 第一部分 | “牺牲”主题 | 开始 | 1—20音 | 20 |
| | 变奏Ⅰ | 8 | 2—19音 | 18 |
| | 变奏Ⅱ | 17　4小节 | 3—18音 | 16 |
| | 变奏Ⅲ | 25　2小节 | 4—17音 | 14 |
| | 变奏Ⅳ | 38　2小节 | 5—16音 | 12 |
| | 变奏Ⅴ | 43　3小节 | 6—15音 | 10 |
| | 变奏Ⅵ | 53　2小节 | 7—14音 | 8 |
| | 变奏Ⅶ | 54 | 8—13音 | 6 |
| | 变奏Ⅷ | 55 | 9—12音 | 4 |
| | 变奏Ⅸ | 55　7小节 | 10—11音 | 2 |
| | 变奏Ⅹ | 56 | 11音 | 1 |

中间部分B共分两个阶段，第一阶段为深沉、缓慢的抒情段落，第二阶段为“罪恶的谐谑曲”。其中完全没有出现“牺牲主题”，而另外两个更具个人色彩的“自由主题”和“地狱主题”成了这部分的主角。整个中间部分可以说是“自由主题”和“地狱主题”相互博弈的过程，独奏小提琴在其中时而悲痛，时而激愤地述说，倾吐了内心的压抑与渴望，也揭示了作曲家本人复杂而曲折的心路历程。

再现部$A^1$属于主题与变奏倒置的结构，即先出现变奏，随着音乐的不断发展最后以逆行的方式呈现出完整的“牺牲主题”。作曲家运用逐次增加一个音的方式使“牺牲主题”逐步恢复完整，与此同时，圣咏主题再次响起并与“牺牲主题”一起发展成为一个圣洁、宏大的尾声。见表3：

表 3

| 结构 | 功能 | 排练号、小节 | 音高材料 | 音的个数 | 速度 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 再现部分 | 变奏 11 | 108 | 11 音 | 1 | ♩=108 |
| | 变奏 12 | 109 | 11—12 音 | 2 | |
| | 变奏 13 | 109 8 小节 | 11—13 音 | 3 | |
| | 变奏 14 | 115 3 小节 | 14—17 音 | 4 | ♩=76 |
| | 变奏 15 | 115 10 小节 | 13—17 音 | 5 | |
| | 变奏 16 | 117 3 小节 | 12—17 音 | 6 | |
| | 变奏 17 | 119 5 小节 | 11—17 音 | 7 | |
| | 变奏 18 | 122 6 小节 | 10—17 音 | 8 | |
| | 变奏 19 | 127 | 9—17 音 | 9 | |
| | 变奏 20 | 127 4 小节 | 8—17 音 | 10 | |
| | 变奏 21 | 131 2 小节 | 7—17 音 | 11 | |
| | 变奏 22 | 132 4 小节 | 6—17 音 | 12 | |
| | “牺牲主题” | 134 | 21—2 音 | 20 | ♩=84 |

值得注意的是，作曲家在音乐的发展过程中还赋予了该作品更为深层的结构内涵——交错结构，使音乐的整体结构形成了一个具有巨大的交错结构，它从视觉上更接近于东正教十字架的形状（见图 2），该十字架是由三根横木与一根纵木构成的八角形（见图 1）。众所周知，古拜杜丽娜是一位虔诚的东正教徒，也是一位真正的艺术家，她用整体音乐结构隐喻了东正教的十字架形态并不为奇，同时她也运用这个交错结构间接表述了自己的宗教观念——“创造自由的末世观”。



图 1　东正教的十字架图

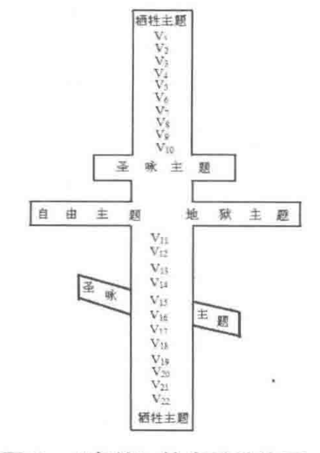



图 2　《奉献》的音乐结构图

## 三、 其他创作技法的象征性意蕴

古拜杜丽娜除了运用交错结构以外，她还经常运用各种具有象征性意义的创作技法，如中心音、核心音程、音乐主题、数列、微分音体系，或是利用乐器不同的音色和发音方式等手法来阐释自己的宗教观念。

1. 中心音的象征性

古拜杜丽娜很少使用传统意义上的调式调性，而是通常在作品中运用具有象征意义的中心音技术刻画音乐形象。如《七言》第一乐章的中心音为 A，作曲家赋予这个音以“苦难”的寓意；第七乐章则是以 c 和 g 两个音作为中心音，它们之间纯五度音程的协和关系象征着天堂的和平与纯净。

2. 核心音程的象征性

古拜杜丽娜在创作中通常将二度作为核心音程，她将该音程作横向的旋律延展和纵向的音块、音簇，如《入祭祷》、《奉献》、《七言》、《我听见……沉默了》等作品。通过二度音程的不和协性、紧张感和冲突感来隐喻现实世界的残酷和矛盾。

3. 主题的象征性

赋予音乐主题某种象征意义，这是古拜杜丽娜创作手法中最普遍的一种做法。例如，她十二乐章交响曲《我听见了……沉默了……》中使用了两个相互对置的主题：一个是以 D 大三和弦为核心的主题，它象征着“上帝的光明”；另一个是半音化进行的主题，象征着“现实的黑暗”。

4. 音体系的象征性

通过各种音体系的对比来刻画不同的音乐形象，如为长笛、弦乐和打击乐而作《音乐》，古拜杜丽娜将一组弦乐队使用正常音高定弦，而另一组弦乐队则调低 1/4 音定弦，她运用这种独特的调弦方式来象征“光明与黑暗”、“幸福与痛苦”。再比如《言谈Ⅱ》中独奏大提琴使用升高 1/4 音和降低 3/4 音的微分音，象征着布道者（牧师）；而乐队则采用正常的定弦方式，象征着会众。

5. 发音方式的象征性

乐器运用各种奏法的对比不仅可以增强作品的艺术表现力，还可以描绘出不同的意境。例如《第三弦乐四重奏》，全曲是以拨奏和拉奏这两种奏法为主导的发音方式，通过它们不同的音色一音响效果的对比所产生的结构功能将作品分成了两个部分，第一部分使用拨奏，第二部分使用拉奏。古拜杜丽娜使用这两种不同的奏法来塑造“不和谐的现实”与“和谐的天堂”的形象。

## 结　语

作曲家在创作宗教音乐时通常会运用某种象征性的音乐结构和语言来阐释自己的

宗教观念，使它们不仅作为音响形态的表述过程或者音乐创作的技法而已，更体现出创作者的思想内涵。因此，为了更好地理解和分析宗教音乐作品，应当从影响作曲家的宗教观念入手对音乐各结构元素以及整体结构进行分析研究，积极探索音乐语言和结构的象征性意蕴，以期管窥观念与其相应的音乐形式化过程（作品的结构及其技术）间的逻辑关系。这既是研究宗教音乐创作最为重要的环节，也是音乐分析活动中非常有意义的工作。以往国内外的很多学术成果，较少看到将宗教观念和音乐结构之间的对应关系作为研究的目的以及深入探究作曲家赋予不同技法的象征性含义，因而从某种意义上说，这样的研究结果很难还原作曲家宗教创作的本意，也无法企及作曲技术的真正价值，更不能对其艺术的创新作出正确的评价以及合乎逻辑的认知。

“艺术并不是那么简单，可以说它是用一种高级的、特殊的、抽象的、情融于意并显于形的方式来表述艺术家对世界的看法。”[①] 只有理解了作曲家的宗教观念，才能读懂宗教音乐作品中各种技法的含义和价值。正如“创造自由的末世观”是古拜杜丽娜主要的观念，也是她创作音乐的源泉和目的。她将传统的技法和现代技法相融合，既不保守，也不是为了“创新”而创新，大胆运用了一系列富有象征性意蕴的音乐结构和语言，通过音乐的创造方式来表达和论证自己的宗教观念。在她的音乐中，宗教的精神不断地抵御着一些现实世界的毁灭力量，勇往直前地追求真实的、内在的自由精神。

**作者简介：**明虹（1975—　），博士，上海师范大学音乐学院副教授。

① 贾达群：《结构诗学》，上海音乐学院出版社2009年版，第11页。

任达敏

# 《剑桥西方音乐理论发展史》给我们的启示

## 引　言

2011年11月，上海音乐出版社出版了笔者翻译的《剑桥西方音乐理论发展史》（以下简称《剑桥理论史》）。原英文版《剑桥理论史》出版于2002年，是由32位世界最杰出的、不同领域的音乐理论家联手“打造”而成。主编者为芝加哥大学著名音乐理论教授托马斯·克里斯坦森（Thomas Christensen），他的团队成员都是来自美国、英国和加拿大的大学资深教授，而且有些成员还是2002版《新格罗夫音乐与音乐家词典》的撰稿人。

《剑桥理论史》中文版的翻译工程是中国音乐学院杨通八教授主持的北京市科研项目。2008年，他邀请笔者承担该著作的翻译者，笔者用两年半多的时间完成了任务。为了促进中国的西方音乐理论研究的发展，在克里斯坦森和杨通八教授的共同倡议之下，2011年11月，由教育部全国高等学校艺术类专业教学指导委员会、中国音乐学院、芝加哥大学、星海音乐学院、中国西方音乐学会及上海音乐出版社等单位在“芝加哥大学北京中心”联合举办了“2011音乐理论比较研究国际论坛暨《剑桥西方音乐理论发展史》中文版首发式”。来自中国大陆、香港、台湾以及美国、英国的100多位专家和学者出席了这次盛会，其中包括克里斯坦森教授和他的《剑桥理论史》团队中的四位教授。

《剑桥理论史》共包含了绪论和31章的内容，中译文达100多万字，所包含的历史与专业信息极为丰富，所涉及的音乐学科和传统非常广阔，其历史跨越的年代十分久远。它主要梳理的是从古希腊直到20世纪末的众多与音乐本体有关的理论传统的历史源头和发展历程。更重要的是，该著作也涉及了许多我们不太熟悉甚至前所未闻的理论传统，例如：测弦学（canonics）、谐音学（harmonics）、音乐修辞学（musical rhetoric）、调音与调律、音乐动能论（energetics）、音响学与乐音心理学，等等。

最近几年，我有幸得到中国音乐学院、上海音乐学院及武汉音乐学院等院校的邀请，为这些院校的博士、硕士及青年教师开设了音乐理论发展史的课程。我在巡讲中提出了许多值得关注的音乐理论的重大问题，凡是关心音乐本体理论发展的人（包括我本人）都曾经思考过这些问题，但在过去，我们似乎找不到答案，但自从《剑桥理论史》问世后，我们蓦然发现，答案近在咫尺。

笔者一直在从事作曲和作曲理论专业的教学与研究工作，因此有一种思维习惯，这就是无论阅读哪一本西方音乐史教科书，常常渴望从中了解到西方音乐理论的来龙去脉，常常想到许多具体的细节问题，但是以往的任何一部音乐文化史著作都没能令人满意地解答我曾经思考过的那些问题。具体问题可以提出无数个，下面仅列出了十几个重大问题，要弄清楚这些问题，几乎需要阅读《剑桥理论史》的所有内容，这些重大问题如下：

1. 什么是希腊音乐理论，它的具体内容是什么？

2. 毕达哥拉斯律如何为西方音乐的思辨性音乐理论奠定了基础？

3. 听说过古希腊的“谐音学”和“测弦学”吗，它们涉及了何种学问？

4. 欧洲音乐的律制是如何完成了从毕达哥拉斯律→纯律→中庸全音律→核心调音法→平均律的转变？

5. 古希腊的调式与中世纪欧洲教会调式之间是何种关系？

6. 古希腊音乐理论如何演变成西方音乐理论，具体内容是什么？

7. “理论音乐”与“实用音乐”的区别是什么？

8. 如何区分音乐理论的三个传统，即思辨性传统、规章性传统和描述性传统？

9. 17 世纪是何种力量导致调式音乐瓦解并且使大小调音乐独占鳌头？

10. 是何种力量导致对位（复调）音乐转变成主调音乐？

11. 巴赫的复调音乐作品是用严格对位法写作出来的吗？

12. 调性和声的理论体系是如何建立的？

13. 音乐的协和与不协和概念的确立及其发展与西方艺术音乐创作实践是何种关系？

14. 音乐心理学与“乐音心理学”——什么是“从外到内”及“从内到外”？

下面本文将以《剑桥理论史》的内容为依据，重点选择其中的三个问题来进行梳理。这种梳理实际上带有实证主义哲学的色彩——一切结论皆以历史文献记载的著述为依据。

## 一、 什么是希腊音乐理论， 它的具体内容是什么？

一般的西方音乐史著作都少不了古希腊的音乐理论和实践的论述。但是，对于古希腊音乐理论的论述，几乎总是三言两语就概括了。这些论述给读者留下这样一种印

象，就是古希腊音乐理论似乎如同一团理不清的乱麻，说不清楚它的实体是什么。现在，古希腊音乐理论的实体已经清晰地呈现在我们面前——它是由一批特殊的文献集合构成，包括“从各类资料中所引用的毕达哥拉斯著作的节录，到波菲里乌斯、阿里斯提得斯·昆体利安、阿雷皮乌斯和巴基乌斯写于公元三世纪和四世纪的著作”①。这些著作的问世年代是公元前4世纪至公元5世纪，大约横跨一千年。但这些著作并不是古希腊音乐理论的原始文集，而是古希腊音乐理论传播的代表（见表1）。

**表1　希腊著作要目②**

| | | |
|---|---|---|
| 亚里士多塞诺斯（Aristoxenus） | 前375/360—前320年以后 | 《谐音的要素》（*Harmonic Elements*）和《节奏的要素》（*Rhythmic Elements*） |
| 佚名（有些资料将其归为欧几里得） | 前4世纪—3世纪 | 《测弦器分割法》（*Division of the Canon*） |
| 克里奥尼德斯（Cleonides） | 2世纪 | 《谐音学入门》（*Introduction to Harmonics*） |
| 格拉萨的尼科马丘斯（Nicomachus of Gerasa） | 繁盛期为100—150 | 《谐音学手册》（*Manual of Harmonics*） |
| 士麦那的塞昂（Theon of Smyrna） | 繁盛期为115—140 | 《论用数学方式对柏拉图的理解》（*On Mathematics Useful for the Understanding of Plato*） |
| 克劳狄乌斯·托勒密 | 繁盛期为127—148 | 《谐音学》（*Harmonics*） |
| 高登蒂乌斯（Gaudentius） | 3世纪或4世纪 | 《谐音学入门》（*Harmonic introduction*） |
| 波菲里乌斯（Porphyrius） | 232/233—大约305 | 《论托勒密的谐音学》（*On Ptolemy's Harmonics*） |
| 阿里斯提得斯·昆提利安（Aristides Quintilianus） | 3世纪末—4世纪中期 | 《论音乐》（*On Music*） |
| 巴基乌斯·杰龙（Bacchius Geron） | 4世纪或更晚 | 《音乐艺术导论》（*Introduction to the Art of Music*） |
| 阿雷皮乌斯（Alypius） | 4世纪—5世纪 | 《音乐入门》（*Introduction to Music*） |

① ［美］托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社2011年版，第85页。

② 同①，第84页。

表1列出的所有希腊著作中都包含了一个被以往的西方音乐史教科书忽视、被中国人误读的理论传统，这就是“谐音学”（harmonics）与“测弦学”（canonics）。国内出版的几乎所有的西方音乐史的汉译本都误读了有关古希腊音乐理论的三个重要术语——harmonics、canon 和 canonics。这三个术语均源于希腊文。它们之所以被误读，是因为在西方出版的几乎所有的音乐工具书中，均找不到它们与希腊音乐理论有关的描述和定义。因此，中国的学者在翻译这些术语时，因为缺少详细内容的支撑，难以把握其确切的含义，所以这些术语的翻译都偏离了原意，harmonics 大多被译成“和谐”、“和声”、“和声学”[①]，等等，canon 被译成“法规”，等等。

《剑桥理论史》大约有四分之一篇幅的内容与希腊音乐理论的具体“技术”理论内容有关，其翔实的技术细节的论述为笔者的正确理解和翻译提供了可靠支撑。关于 harmonics，第十一章“早期中世纪的音符、音阶与调式”在谈到“科学的”调式理论发展的几个要素时讲了这样一句话：“第三个要素包含了许多概念、构造和分析手段，它们都是从古希腊的 harmonics（谐音学），即音乐（音高本身、音符、音程、音阶、‘调式’等）的音高成分的科学研究（重点号为笔者所加）——改造而来。谐音学是由晚期罗马时代和早期中世纪的一批作家传播到加洛林王朝的。”[②]既然 harmonics 是一种“科学研究”，把它译成“谐音学”的学科名称是恰当的。当然，这里所说的谐音不是物理学中的谐音（泛音），harmonics 有“和谐”的意思，所以笔者给这个译名取了“谐”字。实际上，谐音学主要是以毕达哥拉斯调音法为基础而生成不同音高、音程和音阶的学问。而毕达哥拉斯调音法的特点，就是以纯八度（2∶1）、纯五度（3∶2）和纯四度（4∶3）这三个“和谐”音程的比率为基础，其他各种大、小音程都是通过这三种音程之间的“加法”或“减法”而计算出来的。

canon 和 canonics 是一对词根相同的“孪生词”，canon 的英文同义词为 monochord（有人将其译为“独弦器”），而 canonics 派生于 canon，但它没有对应的英文词。这两个术语该如何翻译呢？第六章“中世纪的测弦学”[③] 为我们提供了思考答案。该文对 canon 是这样描述的：“canon 就是 monochord，是一种独弦装置，适用于产生音乐音高以及

---

① 有些译著将 harmonics 译成“和声”或“和声学”，这种译法不妥，因为和声是指三个音或更多个音构成的和弦以及和弦的续进性应用，而 harmonics（谐音学）作为一个研究领域并不涉及音与音的同时结合，而且古希腊不存在和弦概念。

② ［美］托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版，第 272 页。该引语的原文如下：And finally, the third comprised a number of concepts, constructions, and procedures of analysis adapted from ancient Greek harmonics, the scientific study of the pitch components of music (pitch itself, notes, intervals, scales, "modes," etc.), as transmitted to the Carolingians by a number of late Roman and earlier medieval writers.

③ ［美］托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版，第 139 页。

对产生音高的分段弦长进行度量比较。"①对于 canonics 的描述是这样的："测弦学就是对这类音高阵列和音程以及它们赖以确定的比率的研究（重点号为笔者所加）。"②由上述的定义可以看出，canon 是一种音高和音程的测量工具，它被用于在视觉和听觉两方面来说明调音体系。canonics 是一种研究音高和音程的数学关系的学问，而且这种学问拥有庞大的、复杂的体系（单列了一章的篇幅，可见其重要性），因而笔者认定它属于一个学科，为了使这两个术语的汉译名称像原文那样保持词源的关系，所以将前者译为"测弦器"，后者译为"测弦学"。谐音学和测弦学之间基本上是相互兼容的关系，只是后者更侧重用测弦器分割法③来演示谐音学的结论。

为了说明测弦器以及功用，我们不妨从《剑桥理论史》第六章"中世纪的测弦学"④ 引用一个图片（见图 1）及其说明：

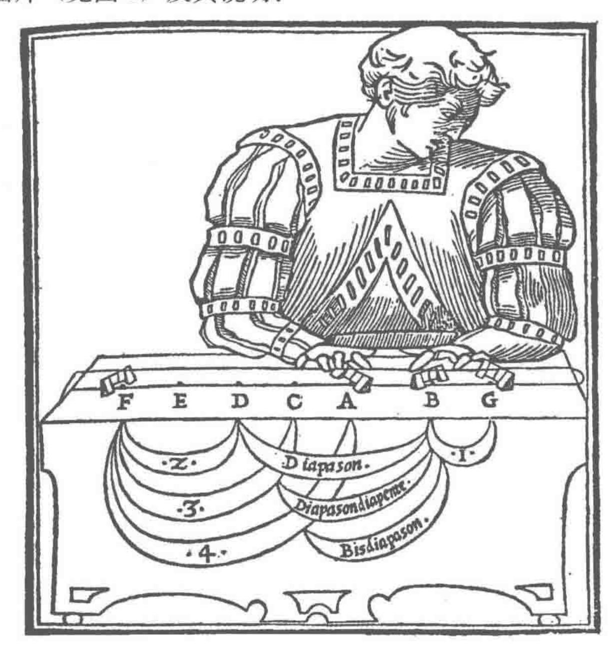



**图 1 测弦器操作者在工作⑤**

① 该引语的原文如下：The "canon" is the monochord, a single—stringed instrument suited for the production of musical pitches and the comparative measurement of the lengths of the string segments that produce them。

② [美] 托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版，第 140 页。该引语的原文如下：Canonics is the study of such pitch arrays and intervals and the ratios through which they are defined。

③ 关于测弦器分割法，参见《剑桥西方音乐理论发展史》第六章的相关内容。

④ [美] 托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版，第 139 页。这一章的作者是杨·赫林格（Jan Herlinger），他是路易斯安那州立大学的音乐教授。

⑤ [美] 托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版，第 138 页。

插图 6.1（即上列的图 1）引自洛多维科·福利亚诺（Lodovico Fogliano）1529 年的著作《理论音乐》（*Musica theorica*），测弦器操作者已经在 A、B 标记处安置了两个活动琴码，其距离“大约是三指宽”（字母不代表音名，而是定位点，就像几何图解里的点一样）。他已经标记了 AC、CD、DE、EF 和 BG 的均等分割，而且在 F 和 G 这两个点上放置了琴码。测弦器操作者通过移动握在右手里的琴码，可以证明 DF 弦段（是 BG 弦长的两倍）所产生的音高比 BG 弦段的音高低一个八度（diapason）。CF 是 BG 弦长的三倍，产生的音高比 BG 的音高低十二度（diapasondiapente）。而 AF 是 BG 弦长的四倍，产生的音高比 BG 的音高低两个八度（bisdiapason）。

谐音学的主要研究对象是音阶和“托诺”（Tonoi）[①]。希腊音高体系有两种构造，一个是 GPS（大完美体系），另一个是 LPS（小完美体系）。在这两种体系中，以纯四度为框架的四音列是基本模块，四音列通过联合方式（synemmenon）或分离方式（diezeugmenon）进行组合而构成不同的音阶。

## 二、 古希腊的调式与中世纪欧洲教会调式之间是何种关系

在几乎任何一部音乐史教科书中，都会包含与希腊调式和教会调式有关的内容。但是 21 世纪之前出版的音乐史教科书，都无法解释清楚为何希腊调式和教会调式同名但不同型的原因。例如，1996 年出版的《西方音乐史》在谈到教会调式的名称时是这样描述的：“在 10 世纪，有几位著述家将希腊托诺斯和哈莫尼亚的名称用于教会调式。他们错误理解波伊提乌，而把 A 的八度称为副多利亚调式，B 的八度称为副弗里几亚调式，以此类推。这两种体系毫无相同之处。”[②] 该描述只是指出了“错误理解波伊提乌”，但没有指出错在哪里。

《剑桥理论史》在论述上述问题时提供了确切的说明。表 2 引自《剑桥理论史》第 11 章“中世纪初期的音符、音阶与调式”[③]，如果能够正确解读这个图表，就能揭开希腊调式和教会调式同名不同型的谜团。图表左半边的内容出自大约 6 世纪问世的波伊提乌的《音乐基本原理》（*De institutione musica*），右半边的内容出自《音乐文

---

① 托诺有多种含义，包括调式、音高和音程距离。

② ［美］唐纳德·格劳特、克劳德·帕利斯卡：《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社 1996 年版，第 71 页。

③ ［美］托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版，第 295 页。

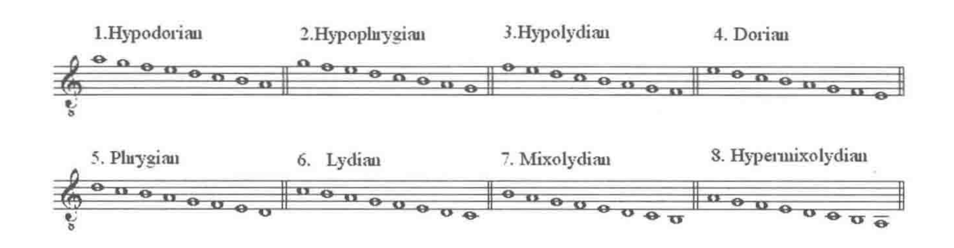
集》(*Alia musica*)①，该文集大约出现于9世纪或10世纪。

表2 波伊提乌的著作和《音乐文集》(主体著作)中的调式与八度种型

| 波伊提乌 | 《音乐文集》 | |
|---|---|---|
| 八度种型 → 调式 (tonos) | 八度种型 = 调式 (tonus) | |
| 1. aa-a (↓ t-t-s-t-t-s-t) → Hypodorian | 1. A-a | = Hypodorian |
| 2. g-G (↓ t-s-t-t-s-t-t) → Hypophrygian | 2. B-b | = Hypophrygian |
| 3. f-F (↓ s-t-t-s-t-t-t) → Hypolydian | 3. C-c | = Hypolydian |
| 4. e-E (↓ t-t-s-t-t-t-s) → Dorian | 4. D-d | = Dorian |
| 5. d-D (↓ t-s-t-t-t-s-t) → Phrygian | 5. E-e | = Phrygian |
| 6. c-C (↓ s-t-t-t-s-t-t) → Lydian | 6. F-f | = Lydian |
| 7. b-B (↓ t-t-t-s-t-t-s) → Mixolydian | 7. G-g | = Mixolydian |
| 8. a-A (↓ t-t-s-t-t-s-t) → Hypermixolydian | 8. a-aa | = Hypermixolydian |

大约在9世纪或10世纪，《音乐文集》的作者为了表现出对希腊音乐理论的尊崇，借用了希腊的八度种型（species of the octave）② 或调式（tonos）名称来命名教会调式。但是，《音乐文集》的作者误读了波伊提乌著作中的八度种型，造成了两类调式的排序和名称相同但音列不同的结果。为了便于比较，笔者把表2列出的两部分调式转换成五线谱（见谱例1、谱例2）。通过五线谱音符可以看出，波伊提乌的第一调式aa—a是由高至低下行排序，而且8个调式"主音"的排序也是下行的。而《音乐文集》的第一调式A—a是由低至高上行排序，而且8个调式"主音"的排序也是上行的。

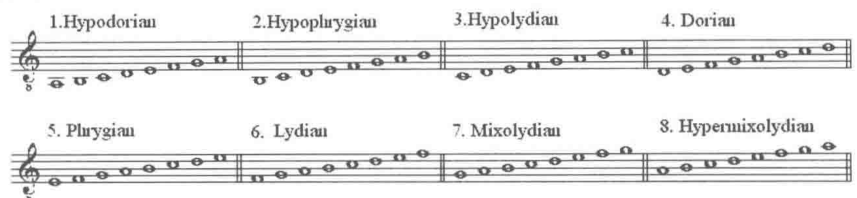
谱例1：波伊提乌的调式及其名称




① 《剑桥西方音乐理论发展史》第11章的作者为戴维·科恩。在这一章他对《音乐文集》进行了全面的论述，他指出，"人们普遍认为，它们可能在9世纪末或10世纪初出现。根据得到普遍认可的沙耶（Chailley）的分析来看，该文集由三个不同的和连续的层面（在著作中混为一体）组成，其中的第二个层面被沙耶称为'主体著作（Traité principale）'——即《音乐文集》'本体'，第三个层面是'新说明'（Nova expositio），这些层面是由三个不同的作家完成的，均为匿名。"《音乐文集》的第一层面即第一作者的内容，涉及了"试图通过纯粹的数学手段——测弦器上生成的代表音程的数值比率来定义和区分八种调式……"详细内容参见第十一章。

② ［美］托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社2011年版，第294—316页。


谱例 2：《音乐文集》的调式及其名称




比较谱例 1 和谱例 2 便可以看出，后者将前者的调式顺序排反了，即前者 1—8 的顺序变成了后者的 8—1 的顺序，如果把《音乐文集》的调式音高保持不变，把调式名称的顺序从头至尾颠倒过来就还原成波伊提乌的调式排序。也即是说：《音乐文集》的作者在解读古希腊调式时，把原本下行排列的第一调式误读为上行，从而导致了所有调式排序的颠倒，这就是教会调式和古希腊调式同名不同型的真正原因。

为何中世纪的理论家会出现误读波伊提乌理论的情况，我们可以这样设想。谱例 1 和谱例 2 的五线谱记谱法是欧洲现代音高记录媒介，它的音高定位准确，音阶的上行或下行一看便知。要知道，在中世纪根本不存在五线谱这么直观的记谱法，中世纪学者看到的古希腊的音高体系，是用生僻的希腊专用术语或者用复杂的弦长值来代表的。所以，任何人只要稍有疏忽，就可能误判。例如，在士麦那的塞昂（Theon of Smyrna；繁盛期为 115—140）的著作《论用数学方式对柏拉图的理解》（*On Mathematics Useful for the Understanding of Plato*）中，保存着斯拉西鲁斯（Thrasyllus）的测弦器分割法获得的音高。表 3 截取的是斯拉西鲁斯的音高中的 b、c、d、e 四音列（tetrachord），这四个音高被记成如下的音名和弦长值，例中的现代音名是笔者增加的。

**表 3　斯拉西鲁斯使用的音名及其弦长值** [①]

| | | 现代音名 |
|---|---|---|
| nete diezeugmenon | 13,824 | e |
| diatonic paranete diezeugmenon (= nete synemmenon) | 15,552 | d |
| trite diezeugmenon (= diatonic paranete synemmenon) | 17,496 | c |
| paramese | 18,432 | b |

总之，解读希腊音乐理论技术细节是非常复杂的过程，因而中世纪的学者误读波伊提乌的理论可能是在所难免的。实际上，波伊提乌也偶尔会错误地解读希腊音乐

① 本表节选自《剑桥西方音乐理论发展史》第 4 章，图解 4.4。表中的希腊音名由上至下译成汉语是：分离四音列最低位弦，分离四音列自然音次低位弦（=联合四音列最低位弦），分离四音列第三弦（=联合四音列自然音次低位弦），副支柱音。

理论。

## 三、 在16世纪是何种力量导致调式音乐瓦解并且使大小调音乐独占鳌头

大小调风格的音乐也叫作调性音乐，大小调音乐从巴洛克时期开始兴起，并且一直在西方艺术音乐中占据了统治地位。我们知道在巴洛克时期之前，西方音乐一直是以调式音乐为中心。在一般的音乐史教科书中，对于中世纪调式体系的瓦解和大小调体系的成因的论述都比较含混。例如，在格劳特与帕利斯卡合著的《西方音乐史》（人民音乐出版社 1996 年版，汪启璋等译）中，出现了这样的描述："和中世纪的调式体系一样，大一小调体系也是从长时期的音乐实践中演变出来的。低声部的四度或五度进行，结束在终止式进行上的次要和弦序列、到最近关系调的转调——这些长期的习惯用法终于孕育出一种与实践一致的理论。……在 17 世纪，某些典型的和声进行和旋律进行的经常应用也导致大一小调的理论。……数字低音在这一理论发展中相当重要，因为它以分隔一个个和弦的方式来加强和弦顺序……"① 阅读了这些描述，我们仍然一头雾水。

通过《剑桥理论史》的翻译和阅读，笔者得到了很大的启发。笔者认为，如果把调式体系向大小调体系演变的动因用一句话概括就是：和声导音的入侵瓦解了调式音乐，有无导音的和声是调式音乐与调性音乐的分水岭。和声导音之所以能够侵入调式音乐系统，要归功于通奏低音实践的兴起。格雷戈里 · 巴尼特指出：

> 对于调性空间概念的最终形成，17 世纪的通奏低音实践的三个基本原则发挥了决定性的作用：（1） 大、小三和弦作为基本和声音响的使用；（2） 出现了通用的音阶和声配置法（scale harmonizations），这种方法使通奏低音演奏者能够在那些数字不充分或没有数字的地方实现和声；（3） 在任何音高水平上伴奏或配和声的能力。②

在上述三个基本原则中，最重要的是第二原则——音阶和声配置法。这种配置法的作用是为了给通奏低音演奏者在只有低音，但数字不足或没有数字时的演奏提供编配引导，这种配置法可以将一个音阶中的音级组织成一系列以主音为中心的和弦。一般的通奏低音教科书中都有一个最值得注意的规则——大调或小调的第五级音上方必须使用大三度。我们知道，五级音即属音，属音上方的大三度音为调式第七级音，大
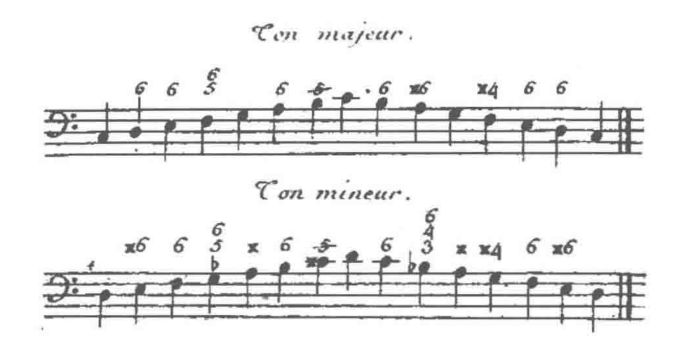
---

① ［美］唐纳德 · 格劳特、克劳德 · 帕利斯卡：《西方音乐史》，汪启璋、吴佩华、顾连理译，人民音乐出版社 1996 年版，第 322 页。

② ［美］托马斯 · 克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版，第 400 页。

调五级音上方的三度本来就是大三度，而自然小调五级音上方的三度音是小三度，如果将之变成大三度，就保障了导音 ①的存在。

还有的理论家，例如，弗朗索瓦·坎皮恩②把音阶和声配置法叫作“八度法则”（Règle de l'octave）。该法则的意义是把作为低音的上行和下行的大调音阶和旋律小音阶的标准和声配置法确立为典范并且加以普遍应用。“这种音阶和声配置法最终产生的意义有如下几点：第一，我们可以认清建立在阶级 $\hat{1}$、$\hat{4}$、和 $\hat{5}$ 之上的原位正和弦和建立在阶级 $\hat{2}$、$\hat{3}$、$\hat{6}$ 和 $\hat{7}$ 之上的副六和弦之间的区别。”③《剑桥理论史》第 24 章（第 715 页）“拉莫与 18 世纪的和声理论”所引用的一个“八度法则”（数字低音）的实例很值得细致研究，见谱例 3：

谱例 3：坎皮恩的“八度法则”④




谱例 4 是笔者将谱例 3 的八度法则的数字低音转换为具体和弦之后的具体配置，其基本规律是各音阶的第 I、IV、V 级音上使用原位和弦，II、III、VI、VII 级音上使用六和弦。请注意，IV 级音上的 56 和弦（即各音阶里的第四个和弦）被理解为附加六度音的 IV 级原位和弦。⑤ 小调的 V 级音上使用的是大三和弦。

---

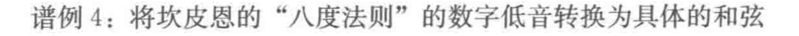
① 导音似乎是一个简单的概念，音乐专业人士无人不知，一般的乐理教科书普遍地把无论大调或小调（包括自然小调）的第七级音叫作导音，这种笼统的定义是极大的错误。实际上，只有主音下方的小二度音才能被称作导音，自然小调的第七级音不叫导音，而是叫作 Subtonic 即“下主音”。Subtonic 属于英语，它源于中世纪的调式理论中的希腊术语“subtonium”，该术语最初代表的是正调式八度的最低音以下的一个扩展音，即收束音下方的大二度。为了纠正以往中国的乐理或和声教科书中对小调导音的错误定义，笔者利用两次写作与出版的机会来对导音和下主音进行辨析：一是笔者 2006 年在人民音乐出版社出版的著作《基本乐理》，二是在 2010 年 4 月中国音乐学院举办的“全国和声复调教学研讨会”上发表的论文“传统和声学的教学与教材中存在的几个问题”。
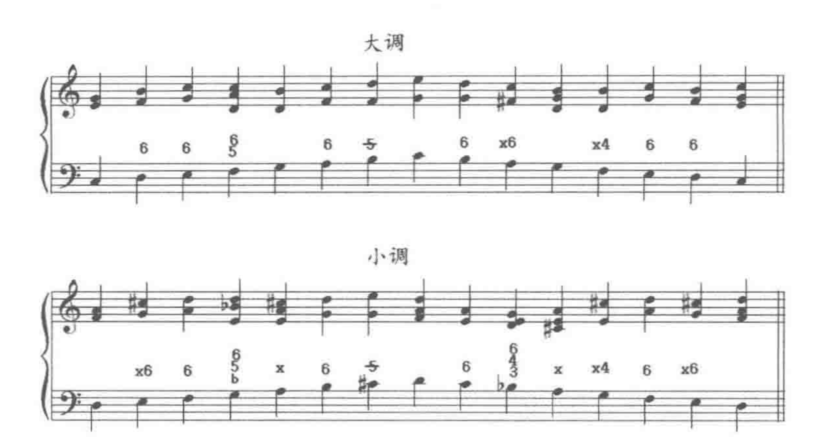
② 弗朗索瓦·坎皮恩（François Campion），法国吉他演奏家，1748 年去世。

③ ［美］托马斯·克里斯坦森：《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社 2011 年版。

④ 引自《再论伴奏与作曲法》，原书名为：*Addition au Traité de l'accompagnement et de composition*。

⑤ 对于“附加六度音的 IV 级原位和弦”，我们今天会把它看作II级 56 和弦，但是，巴洛克时期的理论家都是把它解释为附加音和弦，特别是拉莫的 1722 年的著作《论和声》（*Traité de l'harmonie*）。


谱例 4：将坎皮恩的“八度法则”的数字低音转换为具体的和弦




在七个教会调式中，只有两个调式含有导音——伊奥尼亚和利底亚，其他五个调式均不包含导音，只有下主音。但是，如果按照数字低音规则的规定，将第五级音的和声配以大三度，凡是下主音都必须用临时升号升高半音而变成导音，这样一来，爱奥利亚（自然小调）会变成和声小调或旋律小调，多利亚会变成旋律小调，弗里几亚会变成准和声小调，米克索利底亚会变成自然大调（洛克利亚很少使用，因为它的主和弦是减三和弦，无法构成调性主和弦）。这样一来，几乎所有的教会调式都会丧失原有的特性并且朝着自然大调或和声小调或旋律小调演变。

总之，虽然调式体系向大小调体系的转变是在一个漫长的时间和复杂的环境中逐步完成的，但决定性因素无疑是具有解决到主音倾向的和声导音对调式音乐的入侵。可以说，导音的入侵是这种转变的催化剂。我想再次重申，音乐学习者必须建立起正确的导音概念，如果没有正确的导音概念，就无法正确认识调式音乐与调性音乐的区别，同时也无法正确认识传统的调性和声体系的本质。

## 《剑桥西方音乐理论史》 的价值①

正如该著作的“简介”指出的那样，“无论对学生还是对学者而言，本书将是一份无价的资源”。这部著作提供的许多论述和资料，可以帮助我们补充或纠正我们过去对于西方音乐理论认识的空白、不足或偏差。完整和正确地解读这部理论史不仅对于研究生的培养具有重大意义，对于我国学者对西方音乐理论的进一步研究以及相关音乐理论学科的建设与发展也同样具有十分深远的意义。

① 这一节的内容大部分引自笔者在“2011 音乐理论比较研究国际论坛暨《剑桥西方音乐理论发展史》中文版首发式”上的发言稿“我译《剑桥西方音乐理论发展史》”，该文后来发表于《星海音乐学院学报》2012 年第 2 期上。

这部著作的最大价值是为我们提供了众多的音乐理论传统形成的源头以及发展脉络。对于过去前所未闻或者只闻其“名”但不知其“形”的许多传统和现象，我们都可以从该书中找到它们的来龙去脉的解释或论证。过去我们对西方音乐理论的研究如同盲人摸象，而这部著作为我们展开的是西方音乐理论的全景图。只要认真深入研读该著作，任何音乐理论领域的研究者都会有意想不到的收获。

**作者简介：**任达敏（1956— ），星海音乐学院教授，硕士研究生导师。研究方向：作曲技术理论、爵士乐理论、音乐文献翻译。

原载《音乐与表演》2013 年第 3 期

宋 瑾

# 社会分工中艺术音乐的10个文本

2009年10月17—19日，中国音乐美学学会、中央音乐学院音乐学研究所、中国音乐学院音乐研究所联合举办"多元文化中的音乐审美"专题笔会。会上音乐奇才赵晓声提出了音乐的"5个文本"说：作曲家头脑中的"构思文本"；作曲家用乐谱记录下来的"乐谱文本"；表演者表演的"音响文本"；聆听者听到的"欣赏文本"；言说音乐的"音乐学文本"。后者可以是作曲家的"一度创作谈"，演奏家的"二度创作谈"，欣赏者的"听后感"，也可以是评论家或理论家的"音乐评论"、"音乐分析"或"音乐学分析"，等等。在此基础上，笔者提出"10个文本"说。"文本"在不同学术语境中有不同含义，本文取大家一般理解的"文本"意思，以便和赵晓声的意思相同或相近。[①]

本文提出的艺术音乐的10个文本分别对应5类主体，即作曲家、表演家、录音师、审美者、言说者。

每类主体分别拥有2个文本，即内心的和现实的，也可以说是意向性的和现实性的，或虚体性的和实体性的。它们是："构思文本"、"乐谱文本"；"感悟文本1"、"表演文本"；"感悟文本2"、"录制文本"；"感悟文本3"、"欣赏文本"；"感悟文本4"、"言说文本"。所有文本之间都需要探讨同一性问题。一般而言，10个文本之间相互不等同。（茵加尔顿曾经探讨过"音乐作品的同一性"问题。国内学者也曾专题研讨过，如1996年中国音乐美学学会第四届年会主题就是"音乐的存在方式"。但是人们多集中在乐谱文本、音响文本和欣赏文本的探究上。）

现实音乐生活中各类音乐及其活动常见以下两个过程：其一，所谓"4环节"，即创作、表演、欣赏和言说。在此过程中，有4类主体8个文本；其二，上述环节加上录音环节/录音师，就有5类主体10个文本。此外还有其他活动类型：纯电子音乐、

---

① 在后现代主义语境中，"文本"具有特别的含义，可参见《后现代词典》中腾守尧撰写的"文本"词条。

电脑音乐；即兴表演；自娱；修身养性，等等。

下面先分别阐述社会分工中艺术音乐的10个文本，再简略谈谈其他过程中的情况。

## 一、 构思文本

作曲究竟是怎样的过程，至今还戴着神秘面纱。作曲需要构思，因此有构思文本。汉斯立克说出了一个普遍的看法：作曲的第一个种子不知从何而来，是灵感的产物；一旦有了一个主题或动机，作曲家就可以采取作曲技法创作出完整的作品。灵感研究成果表明，灵感不会从天而降，它是有知识/经验储备、经历苦苦寻觅的探索者，在某种契机下获得的。以下是几种相关说法。

莫扎特在给他父亲的信中说，他创作时往往是构思文本全部都在头脑里形成，剩下的只是把它写下来，变成乐谱文本。这就解释了何以莫扎特创作那么快捷的疑问。

陈怡回中央音乐学院举办讲座时曾说，她的作曲技术在中央音乐学院读书时都已学习，出国后并无再学什么技术。她认为所谓成熟，就是写出前面的部分，就大体知道整个作品的脉络，知道作品最后的大致面貌。可见她的构思文本并不像莫扎特的那样清晰，只是大致的轮廓。

笔者根据自己的体验和理解，认为传统作曲除了灵感获得的开头之外，其他均主要靠技术来完成，如汉斯立克所言。这类创作的构思文本的清晰性由经验决定，经验丰富者清晰度高，反之则低。体系化的现代作曲往往按照预设路径完成作品，这类创作的构思文本是理性预设的。典型的电脑音乐的构思文本由预设程序确定，但感性效果在音响文本出现之前很难想象。而非体系的现代作曲则往往是个自组织的过程。即灵感的第一个乐句跟创作者互动产生第二乐句，如此往复直到一个段落完成。进入相邻的对比乐段，开始的乐句可以半灵感半理性地获得，后面又是自组织地完成。这类创作的构思文本相对模糊，经验仍然是其清晰度的主要决定因素。

文如其人。乐如其人。在纯粹的艺术行为中，构思文本凝聚了作曲者的心血，体现了他的品格、智慧和美感，依靠其知识、技能和修养。构思文本反映了作曲者心之背向——所想、所欲、所信、所虑、所受、所感、所爱、所恨、所喜、所悲、所恋、所弃。此乃笔者早年提出的所谓“心灵的真实”。

在功用音乐写作上，构思文本受制于功用目的。因此体现了作曲者异化的欲望，尽管也是真实所欲。

流行音乐的构思文本往往有更多的主体，如策划者/创意者和创作者的联合构思，甚至是群体构思。因此其构思文本具有群体间的家族相似性。

构思文本在意向性中，乃虚体实在。其清晰度因人因时而异。

## 二、 乐谱文本

用记号记录的文本。今天音乐生活中常见的有五线谱文本、简谱文本、古代记谱文本（工尺谱、减字谱、纽姆谱等）、特殊记谱文本（频谱等）等。从工艺角度看，还可以分手工乐谱文本和印制乐谱文本等。

古拜杜琳娜在 2013 上海音乐周活动中曾讲到乐谱文本类型对演奏者的影响情况。她提到自己的一个作品的“遭遇”：在排练时乐队队员使用印制乐谱文本，效果不佳。后来改用作曲家自己的手工乐谱文本，效果就改善了。这是一个值得研究的新课题。其中的奥秘用心理学来揭示也许是合适的或有利的。手工书写的乐谱，流露出书写者的生命痕迹，特别是创作意念，这些信息对演奏者具有提示或暗示意义，对他们的二度创作起引导作用。

中国古代的乐谱文本往往没有时间记号，意味着时间维度的开放性，给表演提供充分自由的空间。从中可以见出，中国古代音乐（例如古琴音乐等）具有非西方固定节拍的自由律动特征。稍晚近的板眼记谱也具有自身特点（不能完全对等于西方的节拍概念）。

乐谱文本有利于构思的明确，也有利于音乐的保留、表演和传播。但是毕竟不等于构思文本。用记号去固定构思，往往只能落实一个大致或相对细致的框架，而构思中活态音乐的无限丰富性却难以在乐谱文本中体现。这就给后述表演的音响文本的差异性埋下了伏笔。

[民族音乐研究的田野作业的记谱，固定的乐谱文本跟活态的现实音乐之间差距甚大。不熟悉民间音乐的人们仅仅按照乐谱表演，很难还原对象。

即兴性活态音乐的记谱，只能是抽刀断水式的截面记录。世界上很多国家或地区的民族音乐都属于确定曲调框架的即兴类型。因此乐谱文本仅仅是“骨架”。流行音乐的乐谱文本也与此相似。爵士乐的乐谱文本也是供即兴表演的结构框架。

阿炳的《二泉映月》的乐谱文本，是根据杨荫浏用钢丝录音机现场录制的阿炳即兴演奏的音响来记录的。阿炳曾问“要录多长时间”，表明他可以根据需要来即兴演奏。可见现有的录音和它的乐谱文本仅仅是阿炳一次即兴演奏的《二泉映月》。]

## 三、 感悟文本 1

表演者拿到乐谱文本，首先在心里要形成感悟文本 1。此文本的形成，需要两个方面的劳作，即“感”和“悟”。感者，要有感性体验；悟者，要领会作品的精义。最终目的要在意向性中建立作品的理想的感性样式。

如果有机会，表演者可多听一些大师的表演，从中可以获得丰富的感性信息，并在体验中得到深刻的感受。这对建立意向性中的理想感性样式有利。因为光靠乐谱文

本和想象来建立意向性的感性样式很困难。但是，这种方式有反面可能，即陷入模仿而不能有所作为。也就是说，受到前人演绎的限制，无法突破，难以建立自己的理想文本。何况前人的表演文本，未必能达到理想。这就需要“悟”的辅佐。

对乐谱文本的“悟”，不是天马行空想当然，而是要尽可能去把握相关的社会历史文化，尽可能根据采集的信息，沿着乐谱文本提供的路径，深入构思文本，探察作曲家的心路历程。其结果定然触及作曲家的人生阅历和音乐美感在精神深处混合并隐匿的灵性自我。当然，两人相遇，两个心灵相遇，自然要对话。最终的一切，形成感悟文本1，它是对话的结果。这就是伽达默尔所说的“视域融合”。

因此，感悟文本1以乐谱文本为依据，但二者不等同。感悟文本1是表演者对乐谱文本代表的音乐作品的感悟的结果。显然，乐谱文本提供的骨架，被表演者对作品的感悟填充了血肉。不同的表演者的感悟文本1也不同。但具有质的同一性，即现象学所说的哲学还原的同一性。显然，经验丰富、下功夫深者，感悟文本1的质量就高。所谓“质量”，即对音乐作品的内容理解到位，对音乐风格/韵味把握到位，而且具有个人的深刻理解和创造性还原。

这种意向性中的理想文本，乃虚体实在，是表演的依据。如果没有感悟文本1，表演就没有努力的方向。

表演专业的教学，要学生把握某一作品，就是力求在学生头脑里建立意向性的理想文本，也即感悟文本1。

当然，也存在着借曲抒情的情形。在这种情况下，感悟文本1与乐谱文本特别是构思文本之间的差异甚大。另论。

## 四、表演文本

表演者拥有了感悟文本1，乐谱文本在他面前就是一个活的生命，当然是只有他看得见的生命；他要做的就是把这个生命显现出来。（这里，“生命”显然是一个隐喻。）

即便看乐谱文本演奏，仍然要依靠感悟文本1。在表演过程中，乐谱文本所起的作用是提示。

许多表演者都可以背谱，他们的表演完全依靠感悟文本1。

多数人的经验是，歌词不容易长久记住，而曲调则可以不费劲就长期留在记忆中。器乐层次多，音响织体复杂，篇幅大，因此对不少演奏者来说，要记住所有音符不容易，演奏往往需要乐谱文本的提示。

表演文本大致等同于音响文本。之所以说“大致等同”，是因为现场的表演除了音响之外，还有其他相关的东西，比如表演者的身体动作以及整个环境。

重要的是，表演文本要尽可能实现感悟文本1，也就是把心中理想的作品的感性

样式转化出来，变成欣赏者可以体验的活生生的感性世界。表演者往往会评判自己的表演，如果自己满意，说明表演文本接近感悟文本 1，否则就说明二者有差距。有时候表演者会说：也许今后我再也唱/奏不了像今天这样好了！意思是说，这次实现的表演文本几乎等同于感悟文本 1，达到了理想境地。

当然，感悟文本 1 既然是“视域融合”的结果，它将随着表演者的阅历和修为的增加而改变。不同的表演者，有不同的感悟文本 1，因此有不同的表演文本。技术的基础作用非常重要；只有能做到得心应手，才可能将感悟文本 1 完美地呈现出来。

对于欣赏者来说，表演文本除了音响之外，还有视觉等感觉因素。表演者的动作、表情等，以及环境的一切，都对欣赏者产生影响。这是从审美角度看表演文本的。

对于表演者而言，除了他自己实现的音响之外，还有身体的感觉，与听众的交流，以及整个环境的作用。如果是演奏，那么表演文本对演奏者而言还有触觉的成分。从这个意义上说，音乐也是一种触觉的艺术。所有演奏的幸福感，跟这种触觉息息相关。

对于群体表演者，感悟文本 1 具有一定的差异。这时候往往需要以一位表演者的意向性存在作为标准。例如指挥。这样，最后集体共同努力形成的表演文本才具有一致性和完备性。

## 五、 感悟文本 2

现代音乐生活中，录音棚占据重要位置。自从有了录音技术，人们的音乐听赏方式就大大拓展了。过去只能现场聆听音乐，如今可以非现场聆听了。录音棚是音像产业制作链的起始环节，它生产母带，再通过复制环节，最后将批量生产的产品销售/传播出去。这样，人们就可以非现场聆听音乐了，文化市场也就多出音乐产品的市场。于是有了录音师这个职业和从业者。也就是说，传统的“创作”，在如今的文化产业中变成了“创作+制作”。“后期制作”成了录音行业的关键词。

录音师并非被动地录制音乐，而是需要在自己的心里把握音乐作品，并根据自己的把握来录制采样来的音声。也就是说，他首先要建立意向性的感悟文本 2。

感悟文本 2 的建立，除了传统的音乐审美经验和相关的知识之外，还受到技术美学的影响。录音师在接受职业培训的同时，接受了技术美学的观念和感觉。包括对流行音乐、噪音的感受、接受和态度等。由于录音师处于文化产业链中，他更多地录制流行音乐，因此他的乐感也往往更多地受流行音乐的影响。当然，经常录制艺术音乐的录音师不这样。

小提琴家盛中国曾经谈到自己的一次录制经历：某音像公司要出版盛中国演奏的小提琴作品的 CD，约盛中国到录影棚录音。录音师收录了演奏音声后开始制作。制作结果给盛中国听，演奏家问：“这是我拉的吗？”原来录音师按照当时的技术美学要

求，把运弓的噪音给滤掉了。在盛中国看来，那些噪音恰恰是小提琴表现力的重要组成因素，而在技术美学看来，噪音需要去除。这里，传统美学和技术美学产生了冲突。随着技术美学的发展，如今它逐渐向传统美学靠拢。笔者的经历是：录音师将西方管弦乐队配器的乐曲，按照流行音乐的音频分布和混响来制作。

感悟文本 2 显然跟表演文本之间存在差异，有时候差异甚至比较大。

## 六、 录制文本

在后期制作中，录音师根据自己的感悟文本 2，利用现代电子录制设备和技术，将采录的表演文本调制成录制文本。录制文本以数字媒介（以往还有磁带等媒介）为物质存在方式，可以通过相应的电声设备转化成音响文本。

录制文本的音响与表演文本的音响之间有根本性的差异。这种差异类似眼睛看到的风景与数码相机拍照的风景之间的差异，但是比它的差异更大。因为相机直接成像，而录制文本则还要经过精心制作。也许可以用真花和假花之间的差异来比拟。

录制文本在今天的电子技术世界即数字化文本。录音师利用各种数字技术调制采录下的声音的高频、中频和低频的比例，声音在虚拟空间的位置（声像），它的音量，它跟其他声音的关系，所有声音所处虚拟空间的大小（混响），等等。如此制作出来的文本，凝聚了技术美学的价值观。如今市场上的 CD，其中的音乐音响可分为两类，一类是现场录音的文本，一类是录音棚制作的文本。后者即这里说的录制文本。在录音棚里录制音乐作品，表演者可以一遍又一遍地重复表演，甚至可以一句一句地重复表演，直到相对满意为止。录音师可以将这些采录的碎片拼接起来，形成一个天衣无缝的整体。这个整体可以非常完美，但毕竟是假花。表演文本也许不完美，但它是表演者依照感悟文本 1 直接表现出来的，具有实在的真切性。真花也许有瑕疵，但它有生命。一直以来人们忽视一种存在，即生命本身看不见却可以感受到的东西。那种东西科学称之为生物电磁场，中国古人称之为气场，英文名之为 auro。

录制文本可以显得非常完美，但是缺少现场体验的表演文本那种真切性。录制文本缺乏生命场，或者说它的生命场缺乏表演文本生命场那种能量和“体温”。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》一书中专门探讨过录制文本（以及复制文本）的特点，指出它使现场表演的独一无二性消失了，也使一次性表演的现场才能感受到的韵味减弱或消失了。尽管如此，录制文本提供了非现场聆听的资源，在今天的音乐生活中扮演了重要角色。它是一次成像的音乐照片，其价值类似于视觉领域动态事物一次成像的照片。

## 七、 感悟文本 3

听众在现场聆听或在非现场通过数字媒体聆听表演者表演的经典音乐作品，总是

会跟他在心里所把握的该作品进行比照，从而判断表演的质量。他心里的那个作品就是感悟文本3。这种审美判断方式具有普遍性。

感悟文本3的获得也分“感”和“悟”。感者，经常聆听该作品的大师表演或录音，就能获得感性印记；加上对作品相关知识的了解，以及个人经验的渗透，便形成了感悟文本3。

对于不熟悉的音乐作品，一般人就难以建立意向性的感悟文本3。专业音乐人则可以通过乐谱阅读和音乐史的了解来建构该作品的意向性存在。

感悟文本1、2、3分别对应表演者、录音师和听赏者。依照现象学的哲学还原，三者意向性中的文本应具有同一性。从实际情况看，这种哲学还原难以论证。从行为或表述结果看，三者往往不同一。

从美学上说，拥有感悟文本3意味着具备审美能力和作品质量的判断能力。就前者而言，感悟文本3本身是审美能力的建构物，也是审美能力的标示，尽管看不见摸不着。也就是说，感悟文本3与审美能力是互为因果的：因为有审美能力，所以能获取感性和理性信息，建立感悟文本3；反之，因为有感悟文本3，所以使审美判断成为可能，审美能力能通过审美判断体现出来。就后者而言，感悟文本3是衡量音乐作品质量的标准。如同感悟文本1，行家具有的感悟文本3，是作品的意向性理想文本。依照这个文本，行家在聆听中可以判断表演的音响文本质量高低。所有的表演比赛或各类表演评比都由行家担任打分主体，缘由就在这里。

## 八、 听赏文本

聆听者听到的音乐音响，或者说感知到的、正在体验着的音乐音响，即听赏文本。

音乐耳朵拥有感悟文本3，它潜在地成为一个参照，一旦听赏文本出现，聆听者便下意识地将二者进行比较。如果二者相吻合，便感到满意，否则便因差异而出现不同的反应。这里需要进行细致的分析。

听赏文本与表演文本或录制文本的音响看似等同，实则不然。表演文本/录制文本作为表演者表演行为/录音师录制行为的结果，对聆听者而言是客观物，是现代感知心理学S—O—R模式中的前项S即刺激，而听赏文本则是经过大脑储存的相关经验O的作用（过滤、筛选或交互作用）之后形成的反应R的感知表象。从哲学释义学观点看，听赏文本是聆听者的经验与音响文本“视域融合”的结果。如果作品是听者熟识的，那么也可以说听赏文本是表演文本与感悟文本3交互作用的结果。

同样，听赏文本与审美对象看似等同，实则不然。听赏文本要成为审美对象，必须满足3个条件，即聆听者出于审美需要/欲望/目的去聆听，音乐作品的表演文本适合他的审美能力和审美趣味，在聆听过程没有感知阈限内的明显干扰。当且仅当这些条件具备，聆

听者与听赏文本便结成审美关系；聆听者成为审美主体，听赏文本成为审美对象。

听赏文本与感悟文本3之间的差异，有利弊二类。利者，成功的二度创作使表演文本具有个性，使听赏文本对听赏者产生某种程度的“期待之中，意料之外”的效应，由此审美对象便有新鲜成分。弊者如上所述，差异过大，聆听者难以与之构成审美关系。现代音乐作品与普通音乐听众之间往往距离过大，难以形成审美关系。普通听众难以形成现代作品的感悟文本，听赏文本往往在以往审美经验参照中显得怪异。当然，音乐耳朵本身是可以“进化”的；现代音乐听赏经验的积累，对现代音乐听赏文本的普遍化具有重要意义。

## 九、 感悟文本4

言说音乐发生在作曲家身上，感悟文本4就基本等同于他的构思文本。他往往依此来言说自己创作的某个作品的乐谱文本、表演文本和录制文本，等等。由于作曲家本人随着阅历的增加而变化，他关于某个作品的感悟文本4也会相应变化。这时他仍然会依此来言说或评判自己过去创作的该作品，表示满意或不满意（多半是后者），等等。显然，对他而言，感悟文本4是不断重新构思的结果。由于感悟不断变化，实际上一个作品可以不断再创作。但历史和现状表明，很少出现这样的创作情况。据了解，不少作曲家留下了某些作品的创作手稿，例如奥尔夫，同一个作品有不少修改稿，目前存放在德国帕伐利亚州图书馆和奥尔夫研究所。从修改稿可以看出，作曲家的感悟文本4发生了变化，所以对原来构思并写作的乐谱文本进行修改。这种修改往往持续一段时间，通常并没有一再持续。

言说音乐发生在演奏家身上，比如表演体会等，言说所依照的感悟文本4与感悟文本1基本等同。同样，随着各种经验的积累，表演者的感悟文本1和4也会变化，并表达在表演文本和言说文本中。

录音师的感悟文本4大体等同于他的感悟文本2，他依照它来言说音乐作品。一旦感悟文本4变化，他的录制行为也会相应变化，他的言说同样也会发生变化。

言说音乐发生在聆听者身上，他往往依照感悟文本4来言说听后感。这里的感悟文本4等同于感悟文本3。

言说音乐发生在批评家或理论家身上，感悟文本4体现了他们的职业特点，即精深的专业知识和丰富的鉴赏经验。通过历史社会文化背景、作曲家生平、创作意图、创作过程等信息的把握，细致的作品结构分析，敏锐的多次听赏经验，音乐作品在他们的意向性中形成感悟文本4，成为评论和论理的基础。

## 十、 言说文本

言说文本以书写文本为典型。言说者用文字书写对音乐作品的感悟，形成音乐作

品的言说文本。“音乐学文本”这个词如果作为概念，涵盖面太大。而这里的“言说文本”仅指对某一具体音乐作品的言说。也就是说，该作品存在于言说之中；是一种言说中的存在。笔者本来将 10 个文本说成“9＋1”个文本，最后的“1”指言说文本。之所以作这种区分，是因为前面 9 个文本都是感性的（意向性中的感性存在或现实中的感性存在）或记号性的（乐谱中的存在，音符对应音乐）。而言说文本则是非感性的，或者是间接的感性（例如语言文字描述的感性）。但为了简明扼要，最后还是选用“10 个文本”的说法。尽管如此，这里还是需要说清楚：最后这个言说文本跟前面的 9 个文本有所不同。

创作谈是作曲家对自己某作品创作情况的言说。通常作曲家使用的语言虽然理论性不一定很强，却言之有物，言简意赅，朴实而生动。那是吃过榴莲的人在诉说榴莲的味道，是登山者在诉说登山的体会。具有相同经验的人，能够从言说文本中迅速掌握最大程度的有效信息。没有品尝过榴莲的人，从言说文本中只能了解一些皮毛。没有登山经历的人，从言说文本中也难以产生感同身受的理解。

表演经验谈是表演者对某作品表演经验的言说。表演家的回忆录或书写关于某作品表演处理的意见，都给社会提供了音乐作品的言说文本。作品在这样的言说中往往时而完整时而破碎。在说整体把握风格之类的时候是“森林景象”，而在说局部表演处理意见时则是“只见树木不见森林”。

言说音乐的分析文本中，形式结构分析是一种音乐标本的尸体解剖报告。分析者采用技术术语对分析结果进行表述。历史分析则是一种音乐作品之外的相关事件的梳理。音乐学分析希望将上述二者结合起来，但常常出现两张皮的现象。美学分析充满了隐喻，因为对感性体验的分析以及对音乐的描述没有现成的术语体系，需要从其他语境中借用语词。

批评文本虽然针对具体作品，但是其中很多部分很多成分言说的是对作品的评价，其依据是言说者个人的价值观，具有主观性。

严格意义的某具体作品的言说文本，只体现在对该作品的语言描述或分析中。针对作品背景和意义等的言说，并没有“显现”作品本身。

如上所述，言说中的音乐作品，具有间接的感性特征。最重要的是，感悟文本 4 与言说文本之间距离最大。那是感性跟理性之间的距离，或者是较为直接的感性跟间接的感性之间的距离。语言文字对感性体验的描述或表述，其传递的有效性有赖于共通经验。问题是，每一个人都有自己独特的音乐体验，因此表达或表述结果的言说文本之间各有不同。尽管如此，凡熟悉某音乐作品的人们，无论彼此言说文本之间有多大差异，对言说的作品以及言说文本的理解，都有“家族相似”和彼此的意会。对于感悟相近的人们来说，对彼此言说文本的意会更为贴近，甚至可以说是心领神会。与此相对应，没有相同审美经验的人，对作品不熟悉的人，看了言说文本也很难明白。但无论如何，言说文本仍然有意义，那就是创作谈、表演谈、听后感、音乐批评、音

乐作品分析等的意义。

以上10个文本发生在5个过程5个主体那里。每个主体都有2个文本，即意向性的感悟文本和物质性的实体文本。创作、表演、欣赏和言说这4个环节的过程可包含在上述5个过程中，在此不赘述。下面再简略看看其他过程的情况。

电子音乐和电脑音乐，作曲家集创作、制作和表演为一身，因此构思文本直接对应表演文本。通常电子音乐没有或不出版乐谱文本。由于纯电子音乐和电脑音乐与传统的音乐不同，只有声音的变形及其在数字化时空的变化，人们难以形成意向性的感悟文本。因此，大多数的情况是，这个过程3个环节的3个主体，只有4个文本：构思文本、"表演"文本（纯粹的电子音乐或电脑音乐是由设备直接播放的）、听赏文本和言说文本。对于经典作品，也许还可加上2个感悟文本，即熟悉经典作品的欣赏者和言说者的感悟文本。

即兴表演，创作和表演合二为一，加上言说，那就只有3类主体3+2个文本，每个主体都有一个物质性或符号性文本，即表演文本、欣赏文本和言说文本（后2个属于"感悟文本"，欣赏者和言说者对于即兴表演的文本，只能参照经验中的某种模糊的文本）。

自娱，不为他人表演。分作品表演的自娱和即兴表演的自娱，前者有2类主体4个文本，即创作者的构思文本和乐谱文本、自娱表演者的感悟文本和表演文本。后者只有1类主体1+0.5个文本，即随机表演的文本和表演者听到的"0.5"个音响文本。"0.5"表示即兴表演者仅仅在即兴表演之外的剩余注意力中即时听到自己即兴表演发出的音声。通常的欣赏文本是在全部或几乎全部注意力中出现的。

修身养性，也分依曲修行和即兴修行，前者有2类主体4个文本，同上；后者只有1类主体1+0个文本，所谓"0"者，乃修行者"充耳不闻"也（大音希声，充耳不闻谓之希），因为他或她要达到天人合一的境地。

余话：本文依照2012广州音乐学高层论坛上演讲的PPT充实而成。笔者发言之后，上海音乐学院韩锺恩教授带领他的学生连夜探讨——除了这10个文本，还可能有什么文本？次日会议上，他的学生代表提出第11个文本："超验文本"，即作曲家构思文本的来源。曾记得，不少学者以及科学家把"创造"说成"发现"。前者是无中生有，后者则是有中生有。"有中生有"中首位之"有"，就是超验文本；末位之"有"就是对首位之"有"的发现，一旦求得，便有构思文本。也许"灵感"便是这种求得。……本文把这些都记载于此，供有心人思量。

**作者简介：**宋瑾（1956—　），博士，中央音乐学院音乐学系教授，博士生导师。研究方向：音乐美学。

原载《音乐与表演》2013年第4期

唐小波

# 史蒂夫·瑞奇对“相位移动”技法的自我演进

## 前　言

20 世纪 60 年代，美国作曲家史蒂夫·瑞奇（Steve Reich，1936—　）首先将“相位移动”（Phase Shifting）应用于音乐创作中，从而形成了简单的、重复性的音乐风格，使其成为西方简约主义音乐风格的先驱者之一。①

“相位”（Phase）原是自然科学范畴的概念，它主要用于解释诸如物质形态学、热力学、天文学，乃至生物学等的某些动态现象，即当处在动态下的两个或两个以上同性质个体，当它们的步调一致时，属同相，而当它们的相位角（相位差）发生变化，出现前移、落后或反相时，属相位移动，也称“相变”（Phasing）。例如，在坐标图 1 和图 2 中，表示了两个波形在运动过程中，所产生的相变的情况：图 1 所表示的是两个相位相同的波形，以不同速度（$t_1$ 和 $t_2$）同时运行，经过一定的时间后，就会产生如图 2 所表示的相位移动。

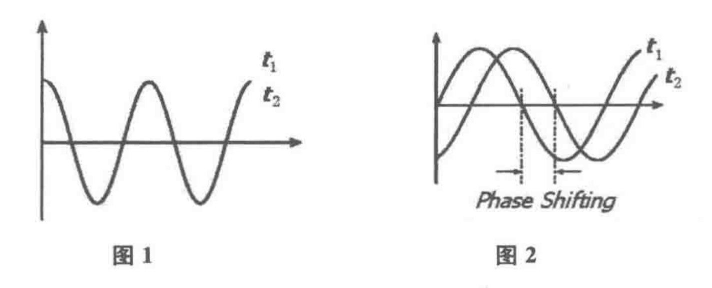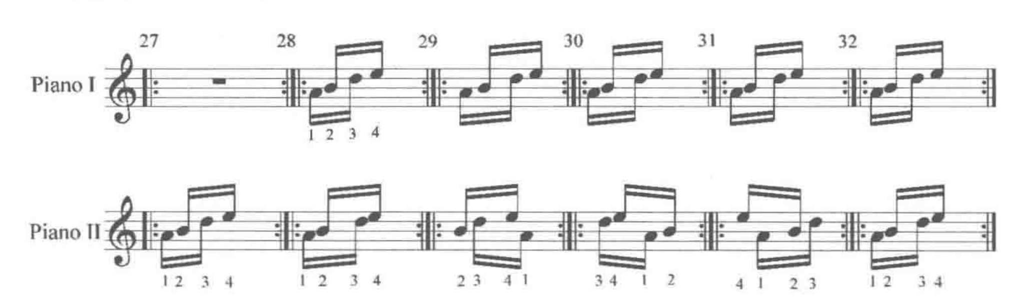



图 1　　　　图 2

① 简约主义音乐（Minimalism Music），始于 20 世纪 60 年代，由美国西海岸加利福尼亚的曼哈顿商业区四位几乎同龄，并且彼此有着密切联系的拉蒙特·扬（La Monte Young，1935）、特里·赖利（Terry Riley，1935）、史蒂夫·瑞奇（Steve Reich，1936 ）和菲利普·格拉斯（Philip Glass，1937）的音乐创作而产生，他们被广泛地认为的是简约主义音乐的先驱者。

瑞奇在磁带音乐《暴雨将至》（*It's Gonna Rain*，1965）和《涌出》（*Come Out*，1966）的录制过程中，由于两台机器播放速度有细微的差异，当在反复建制时，逐渐会形成步调（节拍）不一致的现象，形成类似于传统的，但在本质上有区别的回声、卡农效果。受此启发，瑞奇将这种手段应用于器乐作品的创作中，并取名为“相位”。作曲家1967年为两架钢琴（或马林巴）而作的《钢琴相位》（*Piano Phase*，1967），就是“相位”的代表性作品。这种技法的重要特点在于将两件乐器先同时重复演奏一个旋律型或节奏型（也称之为基础单元），然后一件乐器重复旋律型，并保持原样不变，而另一件乐器声部将原旋律型的音依次有规律地前后轮转，构成各音的位置不断地改变，每当旋律型中的所有音轮转后，音乐即止。

为了更清楚地说明“相位移动”现象，我们选取相对比较简单的第三部为例进行说明。在乐曲第三部分中，先从第Ⅱ钢琴声部开始演奏基础单元（旋律型），第Ⅰ钢琴声部作为主导声部，持续演奏基本音型（单元）直到结束，其相位移动应用在第Ⅱ钢琴声部。在此，我们通过用数字1、2、3、4（笔者标记，原谱没有）分别表示4个相位，以理解其相位变化的全过程。如例1所示：

谱例1：史蒂夫·瑞奇《钢琴相位》的第三部分的简略谱［省略了乐谱中每一小节重复次数的标记，如：27（x6—24）、29（x48—60），等等］




从第27小节开始是基础单元（音型）初次呈现，第28小节两声部构成同相，从第29—31小节，第Ⅱ声部开始每小节向前移动一个相位——相位由原来的1234变成2341，依次进行到第32小节时，又回到同相，完成一个全过程。[①]

然而，史蒂夫·瑞奇并没有就此停止对“相位移动”的应用，而是对其技术进行新的探索与演进，并创作出了一系列的器乐作品，如《小提琴相位》（*Violin Phase*，1967）、《六台钢琴》（*Six Pianos*，1973）、《八条线》（*Eight Lines*，1979）、《电对位》（*Electric Counterpoint*，1987）和《不同的火车》（*Different Trains*，1988），从而充分发掘出“相位移动”的技术潜力，发挥其更大的活力与音乐表现力。

① 唐小波：《约翰·亚当斯管弦乐作品创作研究》，知识产权出版社2008年版，第35页。

## 一、 将基础单元纵合化，引入对比性声部

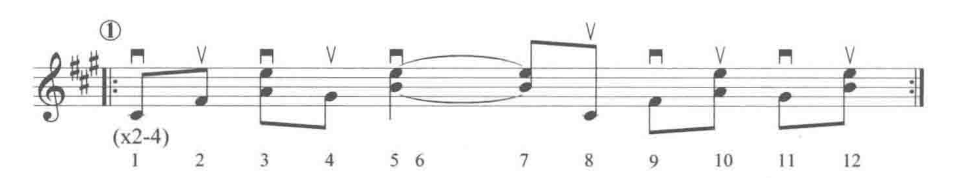
为小提琴与预录的磁带（或四把小提琴）而作的《小提琴相位》（*Violin Phase*）是史蒂夫·瑞奇使用相位移动技法的第二首作品，创作于 1967 年 10 月。显而易见，它与《钢琴相位》有着一脉相承的关系，不过，作曲家并没有在此一味地延续《钢琴相位》的技术，而是在其基础上进行创造性地应用，从而将这种作曲技法在器乐作品中的应用向前推进一步。

1. 衍生基础单元，并纵向结合

《小提琴相位》可分为具有回旋曲式特征的五个部分：$A+B+A^1+C+A^2$。

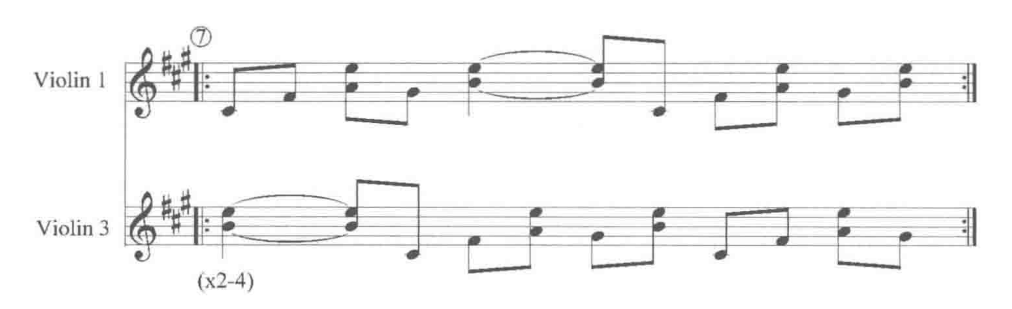
它的第一部分（A），与《钢琴相位》相同，依然运用基础单元作为全曲的基础材料，并由第 1 声部（小提琴 1）重复始终。基础单元共具有 12 个相位（以八分音符为 1 个相位），以#f 自然小调作为其基本调性。其基础单元如谱例 2 所示：

谱例 2：《小提琴相位》的基础单元




第 2 小提琴从标数为 3 的小节开始，并作相位移动，但移动到第 5 相位时停止，形成了比基础单元的原形前移了 5 个相位的“变形”，然后交给第 3 小提琴重复演奏到结束。如例 3 所示：

谱例 3：《小提琴相位》的基础单元与相变音型的声部组合




第二部分（B），由第 2 小提琴从标数为 7 的小节开始连续演奏三个由基础单元衍生出来的音高音型到 11b 小节，[①] 构成基础单元纵合化的同时，也形成音乐的对比性发展。

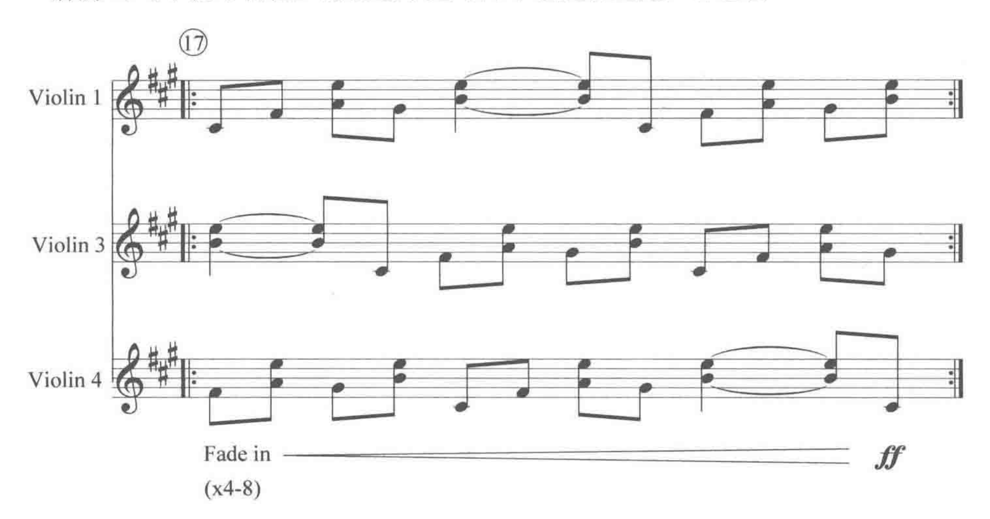
第三部分（$A^1$），从 12 小节开始，由第 2 小提琴从第 5 相位开始恢复前面中止的

---

① 此曲小节数标记与普通的不同，作曲家是根据音高材料不同而标，相同材料重复标为 11、11a、11b 等。

相位移动，并在移动到第9相位（第17小节）时，再一次中止，所形成的变形音型由第4小提琴演奏到结束。如谱例4所示：

谱例4：《小提琴相位》的基础单元与两个相变音型的声部组合
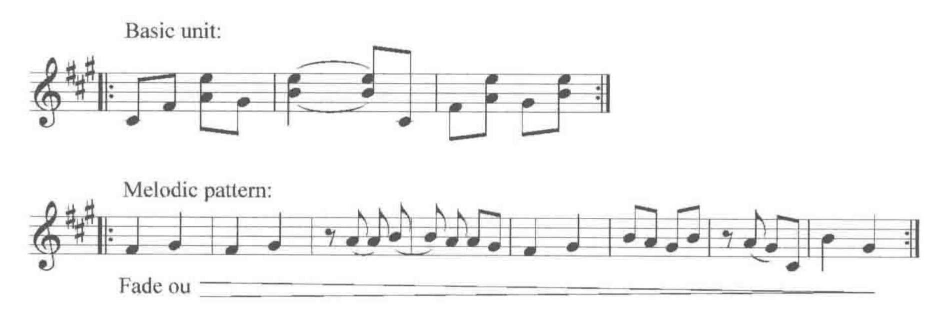



这种通过基础单元以不完全相位移动衍生出"变形"，并将原型与"变形"纵向结构构成多声部音乐陈述形式，在横向上形成一种复合"纹路"（旋律型）的同时，在纵向上"耦合"产生出"和音"，从而丰富了其音响内涵。

2. 引入对比旋律音型

《小提琴相位》的第四部分（C），从第19小节开始，由第2小提琴先后演奏三个分别由纯四度双音（B—E）、单音（♯C）和四个音程（♯F—B、♯F—A、♯G—A和♯G—B）构成的只有4个相位的基础单元，并各自进行一次相变循环。之后，从22小节开始重复演奏一个与原基础单元总时值比为8∶3的相对较长的旋律型，二者在横向呈示上形成不对称性特点，因此，基础单元要重复8次，旋律型重复3次才可同时结束。再一次形成音乐对比性发展。如谱例5所示：

谱例5：《小提琴相位》的基础单元与旋律型的比值




作曲家在此将基础单元重复过程中，引入一个旋律性强的对比旋律，无疑给这种

重复性的、单调的音乐引入一种抒情性因素，此举措耐人寻味。

最后，第五部分（$A^2$）从 23 小节开始，第 2 小提琴演奏与第 1 小提琴同相位的基础单元直到结束。

相比《钢琴相位》中使用纯相位移动，作曲家在《小提琴相位》中，将基础单元的相位移动时断时续，且将衍生出的变形与之声部纵合化，以及引入对比性旋律，非常明显地折射出作曲家不满足于一种作曲技法的创造，试图将其具有更大的演变空间的心态。
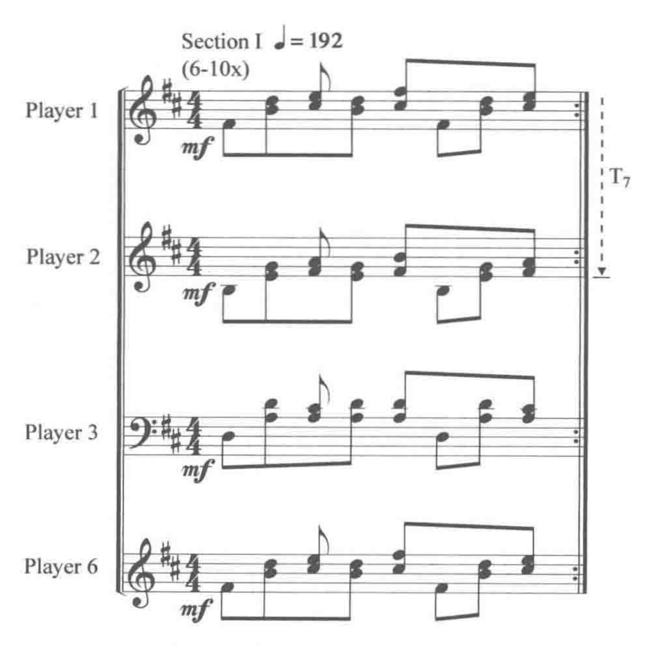
## 二、 将基础单元的呈示方式多样化

为六台钢琴而作的《六台钢琴》（*Six Pianos*）创作于 1973 年，在表演上，为了使演奏者能彼此听见，以便于协调演奏，作曲家要求六台钢琴分成三个双钢琴组，从里到外进行纵向列队式排列；而在作曲手法上，再一次反映出作曲家不一而足地将相位移动技法进行着演变，更进一步发挥其表现空间。

1. 将基础单元以多声部形式呈示

全曲分为三大部分，作曲家在乐谱中已用罗马数字Ⅰ、Ⅱ和Ⅲ标示清楚。三大部分分别建立在 D 自然大调、E 多利亚和 B 自然小调上。三个部分的基础单元的节奏型相同，只是单元内的音高随调式的转变而改变。不过，与以前的相位音乐不同的是，基础单元由原来的单声部变为多声部，如谱例 6 所示：

谱例 6：《六台钢琴》第一部分的基础单元
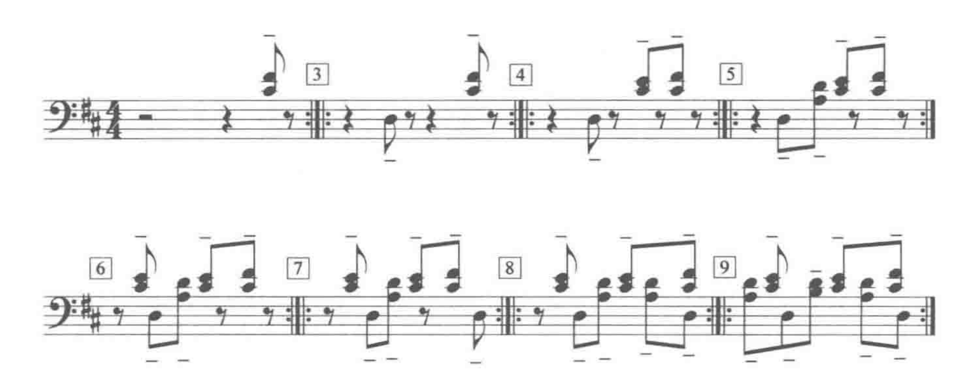



上例基础单元由四个声部构成（声部 4、5 为休止，故省略），其中声部 1 与 3 是

确定调性为D大调的两个声部，声部2是声部1的音型向下作音高级（pc）7的移位（$T_7$），声部6则是声部1的重叠，从而形成多声部的基础单元。

2. 将基础单元以“马赛克”的方式呈示

《六台钢琴》的相位移动不像以前的作品，是逐一按照相位单位进行移动而成，而是以不规则地、无序地、随意地、逐步地增加各个相位点的音而形成，类似于图形中的马赛克的镶嵌式工艺。当基础单元中的各音全部镶嵌后，再“凝固”在一个声部重复演奏下去。如谱例7所示：

谱例7：《六台钢琴》第一次相位移动音型的形成过程
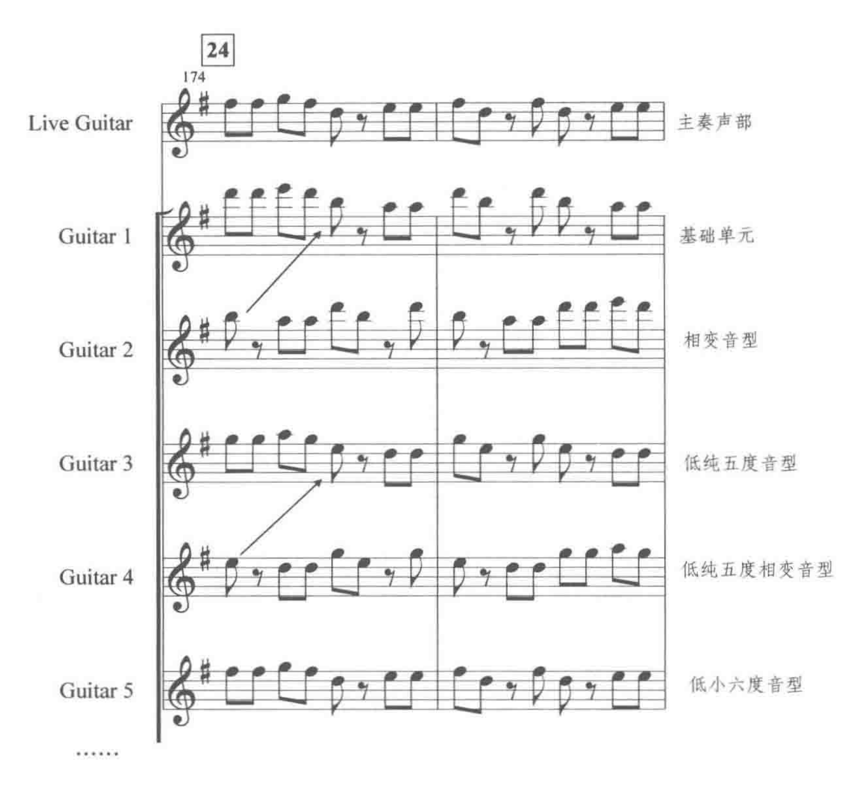



第一次相位移动的构成是由声部4和5同时担当，经过8小节的逐步建立形成了与基础单元中的声部3的音型相差6个单位的相变音型。随后的相位移动（包括第Ⅱ、Ⅲ部分）也是以相同的方式构成。

创作于1987年，为一把吉他与磁带（或吉他乐队）而作的《电对位》（*Electric Counterpoint*）（1987）的第Ⅰ乐章，同样发展地使用《六台钢琴》的相位移动手法，其具体手法如下：

首先，由第1声部演奏基础单元，再由主奏吉他以镶嵌式方式生成一个相差5个单位的相变音型，并交给第2声部演奏。然后，再以同样的方式生成一个比基础单元低纯五度的同相位音型、与低纯五度相差5个单位的相变音型和比基础单元低小六度的同相位音型等分别交给第3、4和5声部演奏，等等。相位移动技术的如此运用，使得声部间纵向的音程关系进一步复杂化，所产生的音响也更加丰厚、结实。其结果形态如谱例8所示。

谱例 8：《电对位》第一乐章相位移动的音型构成的结果




与前两首《相位》作品不同，这两部作品在基础单元的呈示方式上进行了重大改变，作曲家的这种做法无疑再一次丰富了相位移动技法。
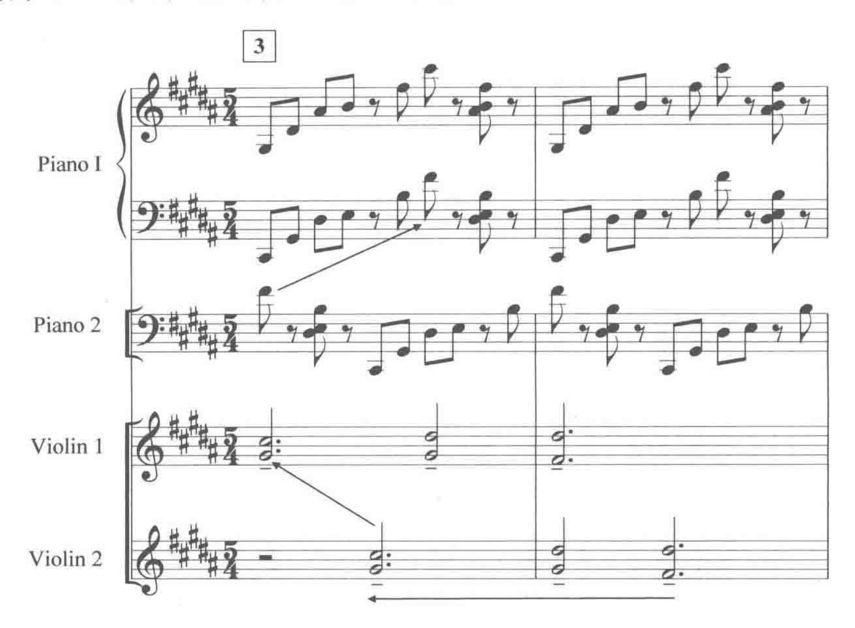
## 三、 将相位移动多重化、 自由化

多重化相位移动是在一个作品中同时有两个或两个以上的基础单元及其相变并行进行。相比《六台钢琴》和《电对位》第一乐章中一个基础单元及其相变所构成的多声部音乐，多重化相位移动可使声部间产生“织体分层”的更复杂的多声部音乐。显而易见，这是作曲家在相位移动技法上的应用上又一次向前迈进了一步。

《八条线》（*Eight Lines*）是创作于 1979 年八重奏作品，以 5/4 拍为基本律动，是作曲家使用双重相位移动的典型作品。乐曲的开始就以四声部的形式呈示，即由第 1 钢琴演奏十二度（五度）平行关系的两声部形式的基础单元Ⅰ，第 2 钢琴低声部演奏与基础单元Ⅰ相差五个相位的相变音型，以及由第 1 小提琴演奏基础单元Ⅱ。两个基础单元是对比性的，基础单元Ⅰ是单音跳进的、短促的，长度为一小节，十个相位单位；基础单元Ⅱ是音程级进的（P4－P5－M6）、长音的，长度为两小节，长于基础单元Ⅰ一倍。

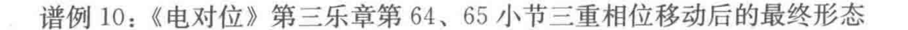
音乐重复三次后，从排练号 1 开始到 3，由小提琴 2 进行基础单元Ⅱ的相位移动，然而，与以前的相位移动不同，这里是从最后一个音程有序地逐步相前产生相变音型的（M6—P5—P4），并且所形成的相变音型与基础单元构成的是相位后移现象，而不是以前的前移现象。而这种后移现象与传统的声部模仿的效果相同。其结果形态谱如谱例 9 所示：

谱例 9：《八条线》基础单元Ⅰ与Ⅱ相位移动的结果音型省略谱




《电对位》的第三乐章是一个三重相位移动的例子。乐队分为四个声部组，主奏吉他主要负责按逐步的方式形成相变音型，吉他 1—4 演奏基础单元Ⅰ及其 3 个相变音型，吉他 5—7 演奏基础单元Ⅲ及其 2 个相变音型，两把低音吉他演奏基础单元Ⅱ及其相变音型。乐曲从开始到第 19 小节是基础单元Ⅰ及其 3 个相变声部的形成，并持续重复下去；从第 24 小节开始是基础单元Ⅱ及其相变音型的形成并持续重复下去。基础单元Ⅲ及其 2 个相变音型都由主奏吉他产生并先后交给吉他 5、6、7 演奏，音乐直到第 64 小节三重相位移动才最终形成，并共同持续重复下去。其结果形态如谱例 10 所示：

谱例 10：《电对位》第三乐章第 64、65 小节三重相位移动后的最终形态



作曲家这种将相位移动技法朝着多重化方向发展的思路，在体现技术自身发展的同时，也为技法在多声部音乐创作中提供了更大的发挥空间。
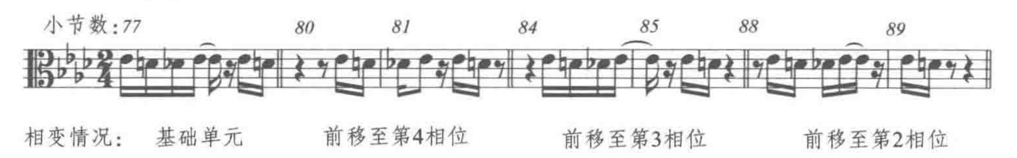
## 四、 回归传统——在传统节拍律动下的相位移动

为弦乐四重奏与预录的磁带而作的《不同的火车》（*Different Trains*）创作于 1988

年，是一首描绘孩提时代坐火车往返于洛杉矶和纽约的情景。从时间上，虽然与作曲家第一首相位移动作品《暴雨将至》已过去23年，但作曲家似乎在追忆过去，留念当年，无论从内容，还是形式。从技术上，这是一首音高材料与预录的语言材料相结合的作品，作曲家在总谱的注释中写道："在创作方法上，它根源于我早期的磁带作品《暴雨将至》(1965) 和《涌出》(1966)。"

然而，对于《不同的火车》中所使用的相变技术，既不同于早期的作品两声部的单纯相变，也不同于成熟时期的双重、三重的复杂相变，而是在一个声部中进行着基础单元的相位移动。并且，作曲家在以前的作品中不管是否有节拍，它的相变都是在基础单元自身存在的律动作为参照进行的，而当作曲家在《不同的火车》却弱化了基础单元的律动功能，将律动回归乐曲所使用的节拍律动，将传统节拍成为了进行基础单元进行相变的参照。例如该作品的第Ⅰ乐章，是以2/4拍为基本的律动。乐曲始终是同一固定音型持续重复，但该固定音型不像以前的作品具有基础单元的功能，而是模仿火车滚动的声音。从第77小节开始，依然在固定音型的伴随下，先由第二组弦乐四重奏的中提琴演奏出"基础单元"，仅一次并没有重复持续下去。然后以2小节为间距，分别在第80与81、84与85以及88与89小节，由第一组弦乐四重奏的中提琴进行以八分音符（半拍）为一个相位的相位前移，但这种相位移动，与作曲家早期的磁带音乐相同，仅是"基础单元"的整体向前移动，而单元内的各音的次序不变。如谱例11所示：

谱例11：《不同的火车》第一乐章单声部相位移动简略谱




将相变的"参照系"置于传统节拍的固定律动中，在此，相变声部不再需要一个基础单元声部持续不断地重复作为参照系，可以进行单声部呈示，也可以进行多声部呈示。这无疑是作曲家对"相位移动"另一种演变——一种将现代作曲技法与传统因素相结合的创作思维。

## 结 语

虽然相位作为一种作曲技术可以溯源到特里·赖利的音乐创作中，① 但是史蒂夫·瑞奇通过几首以相位移动作为主要创作手段的磁带音乐最先为众人所知，他还以

① 唐小波：《约翰·亚当斯管弦乐作品创作研究》，知识产权出版社2008年版，第35页。

“相位”这一自然科学范畴的概念作为标题的系列器乐音乐创作，使得人们对这项崭新的作曲技术有了更进一步的认识，这对西方作曲技术的发展来说，无疑是具有重要的意义和深远的影响。

更进一步说，史蒂夫·瑞奇在音乐创作中，对相位移动的应用与深化，不仅反映了他对多声部音乐中的基于“基础单元”的错位现象，准确地用“相位移动”加以提炼、明确的意愿；更重要的是，折射出他的不拘一格地对一项技术的探索精神——并不只停留在原始的、单纯的相变关系的使用，而是不断地在发掘相变在音乐中的潜在力量及其表现意义，并延伸出了更多的形态，向着复杂化的方向发展，从而使得相位移动作为一种作曲技术手段具有了更强的适应性与灵活性。

尽管如此，“重复”这一手段依然是构成作曲家作品的核心技术手段，这也是作曲家音乐风格得以延续与保障的重要因素。

不仅如此，正是因为作曲家的这种创新意识，才使其“相位移动”作品构成了影响西方音乐历史的简约主义音乐风格中的又一道靓丽的风景线。

**作者简介：**唐小波（1970— ），博士，华南师范大学音乐学院教授，硕士研究生导师。研究方向：西方20世纪作曲理论，中国当代音乐创作。

原载《音乐与表演》2013年第1期

王洪军

# 与中国乐律学建构相关问题之思考

20世纪，特别是20世纪70年代末以来，随着“中国乐律学史”学科建构工作的广泛开展，许多中国古代音乐史、乐律学工作者为中国乐律学学科之科学系统建构付出了不少心血，取得了令人瞩目的可喜成绩［详见郭树群、陈其射、王子初、李成渝编著《中国乐律学百年论著综录》及郭树群主编《中国乐律学百年论著综录（续编）》］。今天当我们为这可喜成绩由衷自豪的同时，窃以为不应淡化不断反思的自觉意识，而应时常总结剖析存在的问题，并作出力所能及的可能调整，以保证学科健康合理的发展。为此，笔者结合中国乐律学学习、研究实践，拟提出当下中国乐律学研究中应引起注意的问题与建设性意见，希能对中国乐律学学科之科学系统建构有益。不当之处还望大家批评指正。

## 一、 今之乐律学与古之乐律学

今之乐律学内涵，以《中国音乐词典》“乐律学”[①] 条目释文最具代表性。现摘录如下：

> 中国古代音乐技术理论的概称。实际包含“乐学”和“律学”两部分。其中的“乐学”，主要是从音乐艺术实践中所用乐音的有关组合形式或技术规律出发，取“形态学”（morphology）的角度，运用逻辑方法来研究乐音相互之间的关系。其中的“律学”，主要是以自成乐学体系的成组乐音为对象，从发音体振动的自然规律出发，取“音响学”（acoustics）的角度，运用数学方法来研究乐音相互之间的关系。乐律学分为乐学与律学两个分支，是逐渐形成的。……明代朱载堉著

① 中国艺术研究院音乐研究所、《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社1985年版，第482—483页。

《乐律全书》，在《律学新说》和《乐学新说》中，分别研究了传统乐律学的全部内容。传统乐律学的范围，大体包括下列各个方面：

- 乐学
  - 甲、宫调理论
    - 1. 宫调的基础理论
      - a. 声（正、变阶名）
      - b. 宫、均、旦、调。
      - c. 五声、七音、八音之乐等各种音阶（包含古音阶、新音阶、清商音阶等五声位置不同的结构）
    - 2. 历代典籍中的传统宫调体系。
    - 3. 历代各种俗乐的宫调体系。
    - 4. 宫调体系的应用：旋宫转调，左旋、右旋……等。
  - 乙、记谱法、读谱法。
  - 丙、乐器法及其应用场合的传统规定。
  - （传统乐学的范围，除丙项有关乐器问题以外，其余内容基本上略同现代的“基本乐理”。）
- 律学
  - 甲、“同律度量衡”学说和历代黄钟律音高标准。
  - 乙、正律器
    - 1. 弦律体系
      - 均钟、播玛之乐、律准、四通十二笛……
    - 2. 管律体系
      - a. 律管及其各种形制。
      - b. 管口校正法：晋泰始笛律，朱载堉异径管律。
  - 丙、生律法：三分损益法、新法密率……等不平均律或平均律的律制。
  - 丁、律制的应用
    - 1. 十二律体系。
    - 2. 广泛应用变律的多于十二律的体系：京房六十律等。
    - 3. 传统乐律学的旁支——律历之学（律学与历法统一于同一研究者的理论体系）。

从所引今之“乐律学”条目释文不难得出如下认识：今之乐律学是探究有关中国古代音乐技术理论的学问。作为乐律学两个分支的“乐学”和“律学”是逐渐形成的，至明代，朱载堉著《乐律全书》，其在《律学新说》和《乐学新说》两种著述中分别研究了传统乐律学的全部内容。

现在的问题是：既然今之乐律学是中国古代音乐技术理论的概称，至明代朱载堉的《律学新说》和《乐学新说》又分别研究了传统乐律学的全部内容，那么是不是可以说今之乐律学的两部分“乐学”、“律学”分别包含了古代“乐学”、“律学”之全部内容呢？或者说今之乐律学两部分“乐学”、“律学”之内涵是否分别等同于古代“乐

学”、“律学”之内涵呢？这需要我们对朱载堉《乐学新说》和《律学新说》所涉内容进行必要的梳理。

朱载堉的《乐学新说》① 是对《周礼·春官宗伯第三》中与“乐”相关的20种礼官之职能的详细阐释。20种官职的职能可见表1：

**表1 《周礼》20种礼官职能表**

| 序号 | 官职名 | 职能 |
|---|---|---|
| 1 | 大司乐 | 掌成均之法，以治建国之学政，而合国之子弟焉 |
| 2 | 乐师 | 掌国学之政，以教国子小舞 |
| 3 | 大胥 | 掌学士之版，以待致诸子 |
| 4 | 小胥 | 掌学士之徵令而比之，觥其不敬者，巡舞列而挞其怠慢者 |
| 5 | 大师 | 掌六律、六同，以合阴阳之声 |
| 6 | 小师 | 掌教鼓鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌 |
| 7 | 瞽矇 | 掌播鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌 |
| 8 | 视瞭 | 掌凡乐事播鼗、击颂磬、笙磬。掌大师之悬 |
| 9 | 典同 | 掌六律、六同之和，以辨天地四方阴阳之声，以为乐器 |
| 10 | 磬师 | 掌教击磬、击编钟。教缦乐、燕乐之钟磬 |
| 11 | 钟师 | 掌金奏。掌鼙、鼓缦乐 |
| 12 | 笙师 | 掌教吹竽、笙、埙、龠、箫、篪、笛、管、舂牍、应雅，以教祴乐 |
| 13 | 镈师 | 掌金奏之鼓 |
| 14 | 韎师 | 掌教韎乐 |
| 15 | 旄人 | 掌教舞散乐、舞夷乐 |
| 16 | 龠师 | 掌教国子舞羽吹龠 |
| 17 | 龠章 | 掌土鼓、豳龠 |
| 18 | 鞮鞻氏 | 掌四夷之乐与其声歌 |
| 19 | 典庸器 | 掌藏乐器、庸器 |
| 20 | 司干 | 掌舞器 |

朱载堉的《律学新说》② 共由四卷组成，根据目录所列，四卷之所涉内容依次是：

律学新说卷之一：（1）律吕本源第一；（2）约率律度相求第二；（3）密率律

---

① 朱载堉撰：《乐学新说》，台湾商务印书馆发行影印《文渊阁四库全书·经部·乐律全书卷二十五》（第214册），第1—48页。

② 朱载堉撰，冯文慈点注：《律学新说》，人民音乐出版社1986年版。

度相求第三；（4）密率求方积第四；（5）密率求圆幂第五；（6）密率求周径第六；（7）造律第七；（8）吹律第八；（9）立均第九；（10）论准徽与琴徽不同第十；（11）论大阴阳小阴阳第十一；（12）论有变音无变律第十二。

律学新说卷之二：（1）审度篇第一之上：a. 证之以尺步；b. 证之以钱钞；c. 证之以黍粟；附录：羊头山新记；d. 证之以律声；纵黍横黍约率密率算法。

律学新说卷之三：（1）审度篇第一之下：a. 证之以身体；b. 证之以器物；五度乃四器之要。

律学新说卷之四：（2）嘉量篇第二：a. 古今量法考正辨疑；b. 辨先儒十解周鬴之非；c. 辨前汉志斛制之谬；d. 论唐至今斛法近正；e. 论宋范镇斛法之非；f. 论校量器当以水为准概；（3）权衡篇第三：a. 古今权衡考正辨疑；b. 辨汉制权衡之谬；c. 辨历代权衡之乖；d. 论唐宋以来度量衡与今大同小异；e. 总论律度量衡四者贵乎得中。

仅从上文列出的《乐学新说》所涉“20种官职的职能”，我们已可看出其同今之“乐学”内涵之间存在的较大差异；如果我们对《乐学新说》详细阐释之内容再稍加梳理又不难发现，其包含有乐德、乐语、乐章、乐舞、乐调、乐律、乐谱、乐声、乐事、乐官、乐籍、乐悬、乐器、乐教、乐仪、乐政、乐种等丰富的音乐理论内容。可以说这是有关西周礼乐的全面的宏大的理论体系，是对周时礼乐之“乐”的全面界说阐释。如果同“研究音乐的所有理论学科的总称”之“音乐学”概念相比照，《乐学新说》之“乐学”几近今之“音乐学”，而并非只是“略同于现代的基本乐理”的“乐学”。

而《律学新说》卷二、卷三、卷四所涉“审度”、“嘉量”、“权衡”之内容，亦不见今之“律学”中。

综上可知，今之乐律学的两部分“乐学”、“律学”之构成，并未分别包含古代“乐学”、“律学”之全部内容，因而今之乐律学的两部分“乐学”、“律学”之内涵也就并非等同于古代“乐学”、“律学”之内涵。从概念的外延来看，今之乐律学要比古之乐律学窄，今之乐律学是继承了古之乐律学传统的乐律学，而并非传统的乐律学。

## 二、 今之乐律学相关理论的古文献解读

今之乐律学是中国古代音乐技术理论的学问，其合理建构离不开对相关古文献的解读。由此便引发出如何解读相关古文献的问题，这也许是一个仁者见仁智者见智的问题。但迄今为止，就笔者所见而言，窃以为冯文慈先生的见解很好地回答了这一问题，其对合理解读相关乐律古文献无疑有着重要的方法论意义。故摘录如下：

> 首先要弄清古人主观上想要表达的是什么，其次才谈得上对这一文献的分析、判断，以及它有没有古人主观以外，在客观上确实所具有的意义，从而对它肯定、否定、继承、扬弃等等。……决不能把古人主观上不曾有的东西，灌输到古人头脑中去，不可误猴为人，以今人之意增释古人之文，在提出假说的时候，从对待古代文献的态度来说，应该十分注意保持应有的严肃性。[①]

接着冯先生的话还可以继续说下去，我们“也应该清醒地认识到，即使循此途径前行，由于语意自身的丰富性，古文化与今文化之间的差异性，解读者知识结构的局限性等客观事实的存在，‘误读’也是难免的。这里所谓的误读就是按照现代的文化特点，思维方式，自己所熟悉的一切去解读古文献。一般说来，人们习惯按照自己的思维模式去认识这个世界（包括古文化遗存）。现有的‘视域’决定了他的‘不见’和‘洞见’，决定了他将对另一种文化如何选择、如何切割，然后又决定了他如何对其认知和解释。实际上，‘误读’并不可怕，在很多时候‘误读’会促使我们更加深入地‘读’，进而更加清楚古人的意图。‘误读’与‘不求甚解的读’、‘不负责任的读’非出一辙。如果尚未认真地‘读’，那就请不要谈什么‘误读’”[②]！

不仅如此，对待古代乐律学的一些术语，在解读时还要防止顾名思义、疏于考察的倾向。以“钟律”概念为例，今之乐律学的“钟律”一词最先由黄翔鹏先生提出并加以界定。有学者总结黄先生的“钟律”理论道：“中国古代典籍中的‘钟律’，不是中外史家历来解释的‘三分损益’调律法所产生的律制，而是已经超出三分损益的局限，在我国古钟纯律三度关系的基础上，形成了一种‘复合律制’（原文作‘折衷律制’，意即兼含三分损益法和纯律音程关系的律制），并且表现为曾侯乙编钟的半音阶有辅曾三度关系作为管子生律法的补充。”[③] 如此说来，黄先生提出的作为“编钟律制”的“钟律”似乎意即中国古代典籍中的“钟律”。但实际情况恐怕并非如此：

笔者曾对冠以“钟律”一词，并有完整或不完整著述的著作《钟律书》一卷，《钟律纬》一卷，《钟律通考》六卷，《钟律陈数》一卷（笔者称之为“钟律四书”）之内容分别进行了考察，考察结果表明：“钟律著述的传统自汉至清源远流长。作为钟律四书之钟律概念，确立于汉刘歆的《钟律书》，之后含有“和声”、“审度”、“嘉量”、“权衡”数方面内容的基本框架或有所损益，但其源起于黄钟，有关和声、审

---

① 冯文慈：《释伶州鸠答“七律者何”——附论对古代文献的解释》，《艺苑》（音乐版创刊号）1986 年第 1 期，第 4—5 页。冯文慈：《评黄翔鹏〈“九歌”是九声音列〉之说》，《中央音乐学院学报》1999 年第 2 期，第 85 页。

② 王洪军：《钟律研究》，上海音乐学院出版社 2007 年版，第 150 页。

③ 崔宪：《探寻音乐内在的发展规律——从“音乐型态学”看黄翔鹏先生的学术继承性》，载周沉等著《黄翔鹏纪念文集》，福建教育出版社 2001 年版，第 330 页。

度、嘉量、权衡之制度的基本内涵没有改变。”①

笔者还曾对历代乐律志之“钟律”一词进行了考察，考察结果表明：“在笔者统计的57个“钟律”一词中，已考明其内涵的有41个，占发现总数的72%，待考的有16个，占发现总数的28%。在已考明的41个钟律一词中，意十二律吕的18个，占考明数的44%，本文称其为第一意；意有关备数、和声、审度、嘉量、权衡（其框架或有所损益）之制度的14个，占考明数的34%，本文称其为第二意；意和声的3个，占考明数的7%；意六十律、意雅乐的各有2个，分别占考明数的5%；意三百六十律、审度的各有1个，共占考明数的5%。根据已考明的钟律一词的百分比情况，显然第一意最为常见，第二意次之；其他意尽管不能忽略不记，但就其比例而言，可以说是微乎其微。就第一、第二意的内涵外延言，因第一意是第二意之和声的一个组成部分，因而第一意当包括在第二意之内。就此意义而言，已考古文献中的钟律一词可分狭义与广义两种，狭义为第一意，即十二律吕；广意为第二义，即有关备数、和声、审度、嘉量、权衡（其框架或有所损益）之制度。”②

可见，如将黄先生提出的作为“编钟律制”的“钟律”，在没有对相关古代典籍加以考察的前提下，将其判断为“意即中国古代典籍中的‘钟律’”，有“顾名思义”之嫌，其无疑也是我们在解读有关古代乐律文献中应引以为戒的。

## 三、 今之乐律学与文化关联的适度阐释

作为中国古代音乐技术理论的今之乐律学，是在音乐声学的基础上，“从研究音乐内在的结构型态出发，去探寻中国传统音乐的表象背后的发展规律”③ 的学问。“这样的学科定位就使其和同属现代音乐学的各分支学科（如音乐史学、音乐文献学、音乐美学、音乐考古学、音乐人类学等）有了本质上的区别，从而使‘乐律学’这一个学科引起了更多人的关注。”④ 现在的问题是，由于中国古代音乐技术理论相关文献的建构叙述很多时候并非孤立存在，往往同相关文化有着难以割舍的关联，于是便出现了建构今之乐律学时，如何把握作为古代音乐的技术理论与相关文化关联之阐释分寸问题。

窃以为，既然关联是存在的，我们就不能无视“文化”存在，而孤立地抽取技术理论而建构之。否则，就不是“完整”的“中国古代”音乐技术理论。如古人谈及宫、商、角、徵、羽五声会同宇宙若干事物相关联：《黄帝内经》中将其比作人体的

---

① 王洪军：《钟律研究》，上海音乐学院出版社2007年版，第31页。

② 同①，第57—58页。

③ 崔宪：《探寻音乐内在的发展规律——从“音乐型态学”看黄翔鹏先生的学术继承性》，载周沉等著《黄翔鹏纪念文集》，福建教育出版社2001年版，第330页。

④ 陈应时：《中国古代乐律学概述》，载《文化艺术研究》2009年第2卷第6期（总第9期），第31页。

心、肝、脾、肺、肾，《淮南子·天文训》中将其比作方位的中、西、东、南、北，《礼记·月令》中将其比作构成各种物质的五种基本元素土、金、木、火、水；《礼记·月令》中还将其比作味觉的甜、辣、苦、酸、咸和嗅觉的香、腥、膻、焦、朽，桓谭《新论·琴道》中将其比作视觉的黄、白、青、赤、黑；《乐记·乐本》中将其比作君、臣、民、事、物。[①]

再比如，古人探究“律”常同天文历法相关联：当京房发现按三分损益法以黄钟为起点依次生律，其第11次生律生得的仲吕律继续生得的“变黄钟”，要比“本律黄钟”高一个“最大音差”，而无法复生黄钟时，其认为这如同天文历法天体运行、一年四季、白天黑夜的无法周而复始，所以其还要做“黄钟还生本律”的探求，也因此律学史上继京房之后，钱乐之、何承天、王朴、朱载堉等律学家们才会继续为此做着不懈的努力。

如此说来，要想全面地理解把握中国古代的音乐技术理论，不适度阐释相关文化恐怕是难以如愿以偿的。但与此同时我们也应该防止因此而带来的另外一种倾向：原本探究建构中国古代的音乐技术理论之初衷转而成为了与之相关文化的探究。如上述所举古人对“五声”所作的各种比拟，能很好地说明五声在古人心目中的重要地位；但因此若在比拟物上作附会五行的过多阐释，便离开了我们的学科定位；再比如上述所举古人对“黄钟还生本律”的探求，能很好地说明古人心目中的“律”不只是作为“乐”之基础的“律”，它还是为天文历法服务的“律”，但因此若在阴阳历法上作过多阐释，同样也就远离了学科定位。

总之，在相关文化阐释时应在遵从“更好理解把握中国古代的音乐技术理论”这一阐释宗旨的前提下，作出适度的合分寸感的理论阐释，而不是过度阐释，唯此才有利于学科健康合理构建。

## 结　语

本文结合笔者的中国乐律学学习、研究实践，提出了当下中国乐律学研究中应引起注意的问题与建设性意见。（1）关于今之乐律学与古之乐律学：构成今之乐律学的两部分“乐学”、“律学”之内涵并非等同于古代“乐学”、“律学”之内涵。从概念的外延言之，今之乐律学比古之乐律学窄，今之乐律学是继承了古之乐律学传统的乐律学，而并非传统的乐律学；（2）关于今之乐律学相关理论的古文献解读：今之乐律学合理建构离不开对相关古文献的解读，由此便引发出如何解读相关古文献的问题。窃以为冯文慈先生的见解令人信服，很好地回答了这一问题，对合理解读乐律古文献有着重要的方法论意义。但即使循此途径前行，“误读”也是难免的。“误读”与“不求

---

① 陈应时：《中国乐律学探微——陈应时音乐文集》，上海音乐学院出版社2004年版，第19—20页。

甚解的读”、“不负责任的读”非出一辙。如果尚未认真地“读”，那就请不要谈什么“误读”！不仅如此，对待古代乐律学的一些术语，在解读时还要防止顾名思义、疏于考察的倾向；（3）关于今之乐律学与文化关联的适度阐释：由于中国古代音乐技术理论相关文献的建构叙述很多时候并非孤立存在，往往同相关文化有着难以割舍的关联，于是便出现了建构今之乐律学时，如何把握作为古代音乐的技术理论与相关文化关联之阐释分寸问题。窃以为应在遵从“为更好理解把握中国古代的音乐技术理论”之阐释宗旨的前提下，作出适度的合分寸感的理论阐释，而不是过度阐释，唯此才有利于学科健康合理构建。

今之中国乐律学探求中国古代音乐技术理论的学科定位，决定了它隶属中国古代音乐史学的学科归属。为此乐律学家应如同音乐史学家把探求历史的“真”作为追求的终极目标一样，自觉将探求中国古代音乐技术理论的“真”作为不断追求的终极目标。本文正是基于此而作出的可能思考。笔者坚信只要我们坚持戒骄戒躁、务实进取的学风，有计划、讲方法、一步一个脚印地开展工作，通过数代学人的建构接力，一幢可同西方基本乐理并立的中国乐律学“高楼大厦”定会屹立在世界的东方！

**作者简介：**王洪军（1965— ），文学博士，武汉音乐学院音乐学系教授、武汉音乐学院图书馆馆长。

原载《音乐与表演》2013年第1期

王晓俊

# “豊”之字形出于祭祀之“壴”

## ——“礼”自“乐”出考论之一

### 引 言

上古三代乃是我国礼乐文明发展的重要时期，宗周之世臻于鼎盛。周代，礼与乐相须为用，以尊卑有序、远近和合为基本手段实现国家理想。故《乐记》有云：“是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也。”自许慎释礼（禮）为“事神致福”之事、释乐为“五声八音总名”以后，历代学者均据此阐释礼乐关系。然而，礼与乐的根本联系却随着时代变革及文化变迁而越来越隔膜。礼与乐究竟存在怎样的内部机制，能使人心和合、国家安定？礼与乐使民所“返”者又是怎样的“人道之正”而使华夏民族生生不息？两汉以来儒家学者虽竭力恢复古制，但“礼崩乐坏”引起的制度淹紊，已使后世宫廷礼乐徒有其名，相关阐释工作基本停留在维护礼教的层面。当前，封建礼教彻底没落，又兼百余年西乐入华或毁或誉进程正继续展开，重新认识礼乐关系，应为当前传统音乐美学研究的迫切课题。礼乐关系研究，近年来已由一些传统音乐美学成果关涉。笔者认为，唯有从礼字、乐字之造字本义出发，才有可能揭示礼乐关系本来面目。就目前所知，笔者认为古礼乃由古乐中分离而出，可从三方面作出论证。本文首先论证其中之一方面，即古礼（豊）字为古鼓（壴）字增画而象形——“豊”之字形由祭祀所奏之器——“壴”增画，而“壴”字系祭皿之“豆”的增画，豊之字形出自祭祀之献豆、奏壴、奉献玉帛牺牲之“乐”事。也即是说豆、壴、豊之字形字义与奏鼓之乐事存在鲜为人知的内在关联。“礼”自“乐”出考论之二、之三，已拟另文论述。

## 一

“礼”字，甲骨文作“豊”（豊），金文作禮（禮）。[①] 金文豊与豐字存在相混用时期，故不少学者认为豊、豐为一字。1965 年出版的《甲骨文编》将“豊”与“豐”编为一字，收入卷五之九，凡三十四见。[②] 今辨其中应归为“豊”字者二十体。其后，《甲骨文合集》（1982）[③] 及《甲骨文合集·补编》（1999）[④] 先后收录近百年所见甲骨字形拓片，豊、豐字形基本囊括其中。《古文字诂林》（1999）再次汇集甲骨各字字形，其中豊字字形较《甲骨文编》有所增补，豊、豐相杂，计四十二见，[⑤] 辨其应属豊字者二十四体。李宗焜的《甲骨文字编》搜罗甚富，并将豊、豐二字作出区分，其列有“豊”字凡三十二体[⑥]，较典型者有：14732（A6）、16085（A7）、14625（A8）、27931（A11）等[⑦]。徐中舒的《甲骨文字典》认为豊与豐在卜辞中用法有别，应“别为二字”。据徐氏所录，“礼”字初文较典型者有“一期京都八七〇B”、“一期铁二三八.四”、“一期后下八.二”、“三期诚三五二”、“三期南明四四五”、“四期粹二三二”及“周甲探六三”诸甲骨，字形分别如下[⑧]：



一．京都 870B　一．后下 8.2　一．铁 238.4　三．诚 352

三．南明 445　四．粹 232　周甲．探 63

徐中舒所选七种典型甲骨豊字字形，分别属于一期、三期、四期和周甲，[⑨] 基本

① 汉简又有作𠃞者，当系春秋以后禮字之孳乳，《说文》云：“𠃞，古文禮。”本文姑不论。

② 中国社会科学院考古研究所：《甲骨文编》，中华书局 1965 年版，第 222—223 页。

③ 郭沫若等：《甲骨文合集》（全十三册），中华书局 1982 年版。

④ 彭邦炯、谢济、马季凡：《甲骨文合集补编》（全七册），语文出版社 1999 年版。

⑤ 古文字诂林编纂委员会：《古文字诂林》（全十二册），上海教育出版社 1999 年版。

⑥ 按：该书汇辑豊字 31 体，但笔者认为 08262 反（AB）当归入豊字。参见李宗焜《甲骨文字编》，中华书局 2012 年版，第 1103—1104 页。

⑦ 李宗焜：《甲骨文字编》，中华书局 2012 年版，第 1103—1104 页。

⑧ 徐中舒：《甲骨文字典》，四川辞书出版社 2006 年版，第 523 页。

⑨ “甲骨四堂”之一彦堂董作宾在《甲骨卜辞断代研究例》中，以“十项标准”将盘庚迁殷至纣王灭亡这 273 年间的殷墟甲骨卜辞，分为五个不同时期，为后世学者普遍认同。即第一期：武丁及其以前盘庚、小辛、小乙、（一世三王）；第二期：祖庚、祖甲（一世二王）；第三期：廪辛、康丁（一世二王）；第四期：武丁、文丁（二世二王）；第五期：帝亡、帝辛（二世二王）；这五个不同时期，是用世系、称谓、贞人、坑位、方国、人物、事类、文法、字形、书体这十项标准研究甲骨文得出的。

可以断定：商朝所经历的600多年间，豊字的使用较为普遍。关于豊字音义，较早见于《说文》。许慎释豊云：

> 豊，行禮之器也，从豆象形。凡豊之属皆从豊，读与禮同，卢启切。[①]

又释禮云：

> 禮，履也，所以事神致福也。从示从豊，豊亦声，灵启切。[②]

可知，豊为行礼之器的象形，禮为后起字、指示事神之事。自汉以后，历代经学研究者均立足于《说文》，说解豊字音义，诸说基本与许慎《说文》释豊一致。自近代甲骨学研究兴起以来，有关甲骨卜辞中豊的字形、本义、孳乳义的研究迅速增多，盖因甲骨卜辞中“豊”、“豐”二字字形众多又多有不同之使用场合，大家各抒己见，以致形成了“各家说者纷纭、莫衷一是”[③] 的局面。据笔者所见，目前诸学者们的观点不外乎两种不同立场：一是认为甲骨卜辞中的豊与豐之字形不同[④]、使用场合亦迥然有别，如马叙伦云“豊为会意、豐则形声”[⑤]，商承祚云“豊作豐、豊字孳乳为豐”[⑥]，徐中舒云“豊、豐用法有别，故仍别为二字”[⑦] 等；二是认为甲骨卜辞中豊与豐字形不存在严格区别、字之初义相同或相近，有时文献上也存在豊与豐混同的现象，如王国维云“此诸字皆象二玉（笔者按：玨）在器（笔者按：凵）之形”[⑧]、“龟板文豊、醴、禮三为一字”[⑨]，饶宗颐云“豊豐无别”[⑩]，孙海波云“卜辞豐豊一字”[⑪]，李孝定云“实为一字”[⑫]，容庚云“豐与豊为一字”[⑬]，等等。笔者认为，从甲骨卜辞

---

① （东汉）许慎：《说文解字》，中华书局1963年版，第102页。
② 同①，第1页。
③ 李孝定：《甲骨文字集释》第五，“中央研究院历史语言研究所”，1965年，第1682页。
④ 据李宗焜《甲骨文字编》所辑，凡豐字17见。参见李宗焜《甲骨文字编》，中华书局2012年版，第1103页。
⑤ 马叙伦：《说文解字六书疏证》卷九，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》第五册，上海教育出版社1999年版，第108页。
⑥ 商承祚：《殷墟文字类编》第五，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》第五册，上海教育出版社1999年版，第107页。
⑦ 徐中舒：《甲骨文字典》，四川辞书出版社2006年版，第523页。
⑧ 王国维：《观堂集林》卷六，中华书局1959年版，第291页。
⑨ 王国维：《刘盼遂记说文练习笔记》，载清华学校研究院《国学论丛》1930年第2卷。
⑩ 饶宗颐：《殷代贞卜人物通考》，香港大学出版社1959年版，第595页。
⑪ 孙海波：《甲骨文编》五卷，日本中文出版社1977年版，第8页。
⑫ 李孝定：《甲骨文字集释》第五，“中央研究院历史语言研究所”，1965年，第1682页。
⑬ 容庚：《金文编》卷五，中华书局1985年版，第331页。

豐、豊二字的字形区别以及众多卜辞文义来看，豐解为豊，即古礼字更为贴切，只是在周礼兴废过程中，豐字字义又孳乳义为豊，后世难以辨别，限于篇幅，本文不赘述。以下，考察甲骨卜辞中豐（豊）字本义。

## 二

前文已引，许慎《说文》释豊，包含以下三方面信息：豊为行礼之器；豊为象形字；豊字字形从“豆”，即象“豆”形。豊为行礼之器，即祭祀之时盛食祭皿无疑。然许氏又云此行礼之器从“豆”之形，似难以理解。要解读豊中之“豆”，需要首先考察“豆”字字根其形、义对豊字构形和意义的决定性影响。

从字源来看，《说文》云“从豆，象形”，可以确定的是豊字生于“豆”形。查甲骨卜辞“豆”字，《古文字诂林》辑有六种：甲 1613（地名）、乙 7978 反、后一 .6.4［甲骨文编］、甲 879、1613、乙 7978［续甲骨文编］，[①] 现按顺序排列如下：



李宗焜的《甲骨文字编》辑有四种，先后是 18587（A8）、29364（A12）、屯 0740（B3），[②] 如下：



由上列“豆”字可见，豆之字形确似一 U 形容器置于一特定支架上，为使支架放置稳当、架上容器所盛物品不易倾覆，支架多有“底”（底横）。周代金文中豆字字形与甲骨字形相差不大，仅是 U 形容器上方增加了一个似乎是“容器盖”之类的一“横”，如《古文字诂林》中所辑金文豆字较典型者[③]如下：



前列甲骨文“豆”形，实际是器皿之形，该器皿有容积、有支架，后世增顶盖形。那么，豆的本义如何？

《尔雅・释器》所释均为礼器，其中有“释豆”，云：“木豆谓之豆，竹豆谓之笾，瓦豆谓之登。”在这里，豆是一种宗庙祭祀（按：殷人尚鬼，周人仍有“尸祭”）所用礼器，意即举行宗庙祭祀时，使用豆来盛放祭品，豆由三种不同材质制成，木制的豆称为豆（梪），竹制的豆称为笾，以陶土烧制的豆称为登。据《周礼・天官》“笾人”载，笾人是掌管四笾之食的礼官；四笾是指用笾豆盛放祭品献尸四次，先后是朝事之

---

①③ 古文字诂林编纂委员会：《古文字诂林》五，上海教育出版社 1999 年版，第 97 页。

② 李宗焜：《甲骨文字编》，中华书局 2012 年版，第 1103—1104 页。

笾、馈食之笾、加笾、馐笾。朝事之礼是"祭宗庙荐血腥之事"①，杀牲祭献同时还以笾盛满八种祭品进献，即麷、蕡、白、黑、形盐、朊、鲍鱼、鳙八种。馈食之礼是荐熟肉、黍稷饭等，亦称荐熟礼，此时笾豆所荐者有枣、栗、桃、干薧、榛食；从祼将礼至馈食礼毕，尸先后吃十五"口"饭，王、王后和宾先后九次向尸献酒，是谓九献之礼（又称"正献"）。九献之后，诸臣向尸献酒称"加爵"，此时进献的笾食即"加笾"。"加笾"实以菱、芡、栗、脯四物各二笾计八笾。孙诒让《周礼正义》云，馐笾酬尸之礼在加笾之前，馐笾实以糗饵、粉糍。另，按《周礼》所载，凡祭祀、丧事、宾客之事，均以笾豆之器以荐（未饮未食者）、馐（既食既饮者）②。以上可见周代宗庙祭礼制度中笾豆作为行礼之器参与祭祀过程的一斑。

木豆之为礼器，它与笾豆并设于祭祀仪式中，亦分朝事之豆、馈食之豆、加豆、馐豆四节。豆之所盛，据《周礼·天官》"醢人"载：

> 醢人掌四豆之实。朝事之豆，其实韭菹、醓醢、昌本、麋臡、菁菹、鹿臡、茆菹、麇臡。馈食之豆，其实葵菹、蠃醢、脾析、蠯醢、蜃、蚳醢、豚拍、鱼醢。加豆之食，芹菹、兔醢、深蒲、醓醢、箈菹、雁醢、笋菹、鱼醢。羞豆之实，酏食、糁食。③

从上列所荐、馐之食看，"醢人"掌木豆，豆中所盛均为多汁的酱、菹肉食。木豆在燕飨宾客之礼中所荐、馐者亦同，即《周礼》所谓"燕乐亦如之"。

瓦豆亦见于《周礼》，《考工记》所载"瓬人"，是专门负责制作瓦豆、簋的工匠，其所制瓦豆也同样是"实三而成觳"。

如上已知：关于豆之为礼器，其类型有木豆、笾豆、瓦豆三种，在宗庙祭祀中并设荐尸，进献程序有严格规定，燕飨宾客之礼中也同样遵循三豆、四荐程序。

关于三豆之器形、尺寸、规格，经典之中亦不乏载录。据邢昺《尔雅疏》可知，豆高一尺，口圆，径一尺，容积为四升，髹黑漆，豆口纹饰（中大夫以上画以"云气"，诸侯以"象"，天子以"玉"）规格、等级严格。《礼记·明堂位》载，上古三代豆身的饰文不同：夏后氏以楬豆（即无异物之饰），周献豆（即雕刻饰纹），殷玉豆（即以玉镶嵌为饰）。其所盛祭品可归纳为三类：木豆"用荐菹醢"（盛放奉献的是

---

① 据杨天宇所撰《周礼译注》，朝事的过程如下：行祼将礼（类似向尸身喷洒香酒，王献、王后亚献），王出室于庭中迎牲，祝官迎尸出室停堂中，王后进八豆、八笾，杀牲以牲血牲肉荐尸，王及王后酌酒醴齐献尸。其中，王后所献八豆、八笾即朝事之笾。

② 郑玄注周礼说：未食未饮曰荐，既食既饮曰馐。

③ （东汉）郑玄：《周礼注·冢宰治官之职》，载《汉魏古注十三经》上，中华书局1998年版，第45页。

“韭菹醓醢之类”，带血的生肉食)，笾豆盛枣栗桃梅菱芡脯脩膴鲍糗饵之属（干食)[①]，登豆盛“太古之羹”(膏登、太羹，即带汁水的肉酱)。[②]《尔雅音图·尔雅音》中绘有此三豆之形，如下：



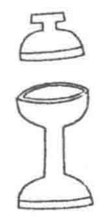



图1　木豆　　图2　竹豆　　图3　瓦豆[③]

北宋陈旸《乐书》、元朱公迁《诗经疏义会通图说》、明王圻《三才图会》、清允禄等《皇朝礼器图式》等书所绘三豆器形，与上列大致相同。以上豆之形制，虽未必为上古实物，但应与上古之豆相去不远。察其器形亦与甲骨卜辞之豆形颇一致。而关于豆之字义，后世学者多以东汉许慎《说文》为宗，以三礼等文献所载相佐证，各有所得。许慎《说文》中有关豆的说解已较《尔雅》不同，其释豆云：

> 豆，古食肉器也。从口，象形。凡豆之属皆从豆。徒候切。□，古文豆。[④]

南唐徐锴《说文系传》云：

> 《周礼》“瓬人为簋，实一觳，崇尺，厚半寸”、“豆，实三而成觳”，又曰“豆中县”，注：县，绳以正豆之柄；觳，三斗也。“人日食一豆肉，饮一豆酒，中人之食也”，注云：一斗酒当一升酒也。笛奏反。[⑤]

段玉裁《说文解字注》释豆云：

> “古食肉器也”：《考工记》曰：“食一豆肉”，“中人之食也”。《左传》曰：

---

① 邵晋涵《尔雅正义》：《天官》笾人掌四笾之实，有朝事之笾，馈食之笾，加笾之实，羞笾之实。后郑云：“朝事，谓祭宗庙荐血腥之事。馈食，荐孰也。”今吉礼存者，特牲少牢，诸侯之大夫士祭礼也。加笾，谓尸既食后，亚献尸所加之笾。羞笾，谓若少牢，主人酬尸，宰夫羞房中之羞于尸侑，主人主妇皆右之者，是笾与豆同为礼器也。朱祖延：《尔雅诂林》(卷中)，湖北教育出版社1996年版，第1910—1911页。

② (北宋）邢昺：《尔雅疏》，载朱祖延《尔雅诂林》卷中，湖北教育出版社1996年版，第1909页。

③ (晋）郭璞：《尔雅音图·尔雅音注》，载朱祖延《尔雅诂林》卷中，湖北教育出版社1996年版，第1915页。

④ (东汉）许慎：《说文解字》，中华书局1963年版，第102页。

⑤ (南唐）徐锴：《说文解字系传》，中华书局1987年版，第93页。

"四升为豆"。《周礼》"醢人"掌四豆之食。"从□":音围,象器之容也。"象形":上一象幎也。"特牲"边巾以绤纁裏,士昏,醯酱二豆,菹醢四豆,兼巾之;士丧,笾豆用布巾;是也。下一象𠀁也。《祭统》注曰:"镫豆下跗";是也。||,象䡈也。《祭统》曰:"夫人荐豆执校";校者,䡈之假借字;注云:"豆中央直者";是也。豆柄一而已,网之者,望之则网也,画绘之法也。《考工记》曰:"豆中县。"注:县绳正豆之柄;是也。豆柄直立,故竖、侸、岂字皆从豆。[1]

桂馥《说文解字义证》释豆云:

古食肉器也者,本书皿与豆同意。《周礼》掌客"十豆"注云:豆,菹醢器也。《吴语》"觞酒豆肉"注云:豆,肉器。《韩非外传》"储说""取一豆肉"。……"从口,象形"者,《祭统》"夫人荐豆,执校执醴,授之执镫"注云:校,中央直者也;镫,豆下跗也。,古文豆。豊古文从此。[2]

分析上引可知,自徐锴以下,释豆诸说均从许慎,但对许氏所谓"古文"之豆形——却避而不言。甲骨文字研究兴起以来,近人如方濬益、高田忠周、商承祚、马叙伦等学者曾据甲骨豆字之形对旧说提出修正意见,但对于许慎所言古文之豆形()与今见甲骨卜辞所见之豆形(如)相差较大的原因问题,并无实质性解答。综观甲文豆字诸字形、《尔雅音图》所绘豆形及存见金文豆字诸字形,均与许慎所言"古文"豆形不一。查篆籀与汉简可知,许慎所言形实为汉简豆字字形,此字形实际更与瓜豆之豆(作为食物的豆类果实)相类。由此,许慎所说"古文"豆形不确,难道是许氏臆说?豆之为礼器,究竟有怎样的字源?它与本文所要讨论的豊字究竟存在怎样的联系?

其实,许慎以为古文豆形,并非空穴来风,而是以作为食物的豆形来追溯作为礼器之豆形的字形源头。笔者认为,瓜豆之豆与礼器之豆的联系在于漫长的远古日常生活。首先,豆,作为一类农作物,是先民经过漫长的耕种经验积累后,才逐渐固定为日常食物,可食的豆类作物种类逐渐得到开发。至今我们仍在食用的还有大豆、蚕豆、豌豆等,它们在中国的种植历史均已不下五千年——"种豆得豆"的俗语也侧面表明豆类作物其基因遗传的稳定性。《周礼·天官》"大宰"云"以九穀任万民"。大豆、小豆为九穀之一。但不论何种豆类,其作为果实之豆,都是颗粒状、易散落、体积小的特点。那么,盛放豆类食物,就与盛放肉类、瓜类等较大块状食物不同,将豆

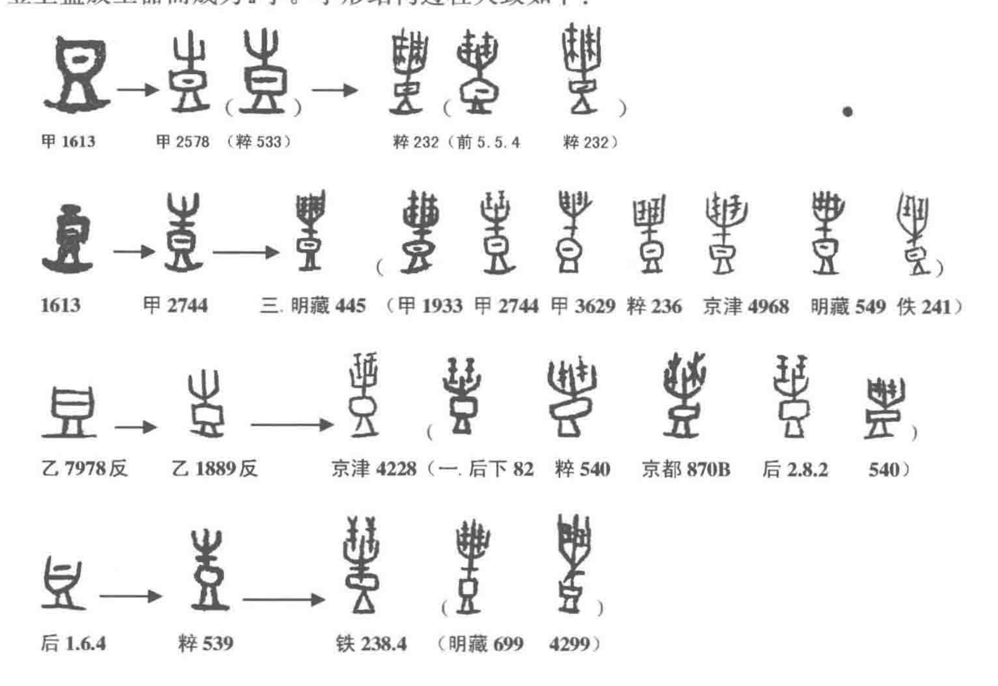
① (清)段玉裁:《说文解字注》,上海古籍出版社1988年版,第207页。

② (清)桂馥:《说文解字义证》上,中华书局1987年版,第414页。

晾干存放、烹饪食用以及祭祀贡献乃至采摘收获，都需要专门的容器。可以说，先民在日常生活中因为实用需要，发明了盛放豆类食物的生活器皿，且极可能因其为豆类专有，便直接以豆为名。随着祭礼制度的兴起、度量权衡体系的建立，豆这一生活器皿被赋予重要祭祀任务而成为“行礼之器”。又，随着度量权衡的统一，作为礼器的豆的材质、形制、容积、装饰物、装饰方法等都有着越来越细致的规定。可知，豆从具体作物到生活器用再到礼器，经历了漫长的发展过程。其次，前文已及，“豊”字作为礼器之象形，其出现当在作为生活器用的“豆”之后，即是说，有食物之豆才可能有豆字产生；有了豆字，才可能出现从豆之豊字——甲骨卜辞中，豊是豆字字形的增划已毋庸置疑。亦即，先有可食之豆，再有豆之容器，再有礼制、仪式规定下的用以荐尸、燕饗的礼器。但，甲骨卜辞中的豊字，果然是在豆字字形上增划而成的吗？甲骨卜辞中的豊字是在豆上增加了什么笔画而成为豊字呢？

三

考察卜辞中从豆形的诸字，可得出这样的结论：豊字并非直接由豆字字形上简单增画而来，而是由豆上再增加“中”形容器，成为壴字（即《说文》所作壴字），再由壴上盛放玉器而成为豊字。字形结构过程大致如下：




比较上列四种由豆字字形至壴字字形再至豊字字形的“增划”过程，不难看出，壴字当为豆与豊之字形联系的中间字：豆字增上部“中”形，便是壴字，而于壴字字

形基础上再次增划——增加二玉形，便是豊字。从这个角度看，豊字其字形发明，当在壴字出现之后才有可能。那么，壴字本义如何？

考甲骨卜辞中的壴字，其出现频率较高，《甲骨文编》辑有四十二体[①]，《古文字诂林》辑有九十一体[②]，《甲骨文字编》辑有七十一体[③]。其代表性字形如上列四种：空心无横、空心有横、实心无横、实心有横，其无横、空心者均系省形[④]。《说文》载此字为壴，篆形为，并释曰："陈乐，立而上见也，从中从豆"[⑤]；又区分篆形为（豈）者，释其为"还师振旅乐也"。

许慎释壴为"陈乐立而上见"，意指向上天（上帝）乐舞祭献，而区分豈为"还师振旅"之乐，即上古军中恺乐。许慎所言，即表明汉代祭祀之乐与军中恺乐存在较大区别。徐锴《说文系传》释："豆，树鼓之象。中，其上羽葆也"[⑥]。其后，南宋戴侗（即鼓字，上象崇牙、中盖象鼓、下象鼓簴）、清儒徐灏（中象鼓、下象簴，与乐同意）等人均持此说。近世有甲骨文字研究学者就卜辞壴、豈字作出考释，多数学者都认为与为同一字，在研究中不作区分，壴、豈同字，壴即鼓，如郭沫若（乃鼓之初文[⑦]）、唐兰（为鼓之本字[⑧]）、丁山（鼓本一字，为的别写[⑨]）、马叙伦（为鼓之古文[⑩]）、高田忠周（古鼓字，凡乐器总象耳[⑪]）、徐中舒（壴、豈同文[⑫]）；持另一种不同意见者为唐桂馨，其《说文小识录》解豈云：

> 许慎振旅乐乃后起义，本字盖象形兼会义字。豆祭享盛食器上必有盖，盖有饰，山即盖饰也。山作斜立形，象盖饰不整或斜启其盖，非礼也。俗语不应有而有之事为豈[⑬]有。豈者，反诘语气，实从豈形而引申。豈，有张皇意，有振奋意。

---

① 中国社会科学院考古研究所：《甲骨文编》，中华书局 1965 年版，第 218 页。
② 古文字诂林编纂委员会：《古文字诂林》五，上海教育出版社 1999 年版，第 95—96 页。
③ 李宗焜：《甲骨文字编》，中华书局 2012 年版，第 1096－1098 页。
④ （清）孙诒让：《栔文举例》卷下，楼学礼校点，齐鲁书社 1993 年版。
⑤ （东汉）许慎：《说文解字》，中华书局 1963 年版，第 102 页。
⑥ （南唐）徐锴：《说文解字系传》，中华书局 1987 年版，第 92 页。
⑦ 郭沫若：《卜辞通纂》，科学出版社 1983 年版。
⑧ 唐兰：《殷墟文字记》，中华书局 1981 年版。
⑨ 丁山：《殷商氏族方国志》，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》五，上海教育出版社 1999 年版，第 79－81 页。
⑩ 马叙伦：《说文解字六书疏证》卷九，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》五，上海教育出版社 1999 年版，第 81 页。
⑪ 高田忠周：《古籀篇二十五》，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》五，上海教育出版社 1999 年版，第 82 页。
⑫ 《甲骨文字典》只列字而无字。参见《甲骨文字典》，四川辞书出版社 2006 年版，第 514 页。
⑬ 笔者按：此即今之岂字。

故凯旋奏乐曰豈，饮酒燕乐曰豈。……豆而启其盖有欲登荐之意歟?[1]

唐桂馨认为，豆上山形为盖饰，当祭祀荐馐之时，盖饰整肃，《诗经》中有“植其鹭羽”之辞。而当此盖斜启，即盖饰不整，对神祇有大不敬，非祭礼所容许，引申为有张皇、振奋之意，恺乐之豈即用此意。此字后世孳乳为“岂有此理”之岂；许慎《说文》释“豈”有“欲也、登也，从豆微[2]省”，极可能是以登实食进荐之意。笔者认为，山形为斜启之盖饰，可谓精辟睿智之言。但因许慎所篆形在甲骨卜辞和金文中并未一见，只是在汉简中偶见一二，故“斜启其盖非礼也”之说，恐非豈字初义。但不论壴与豈是否为一字异体，唐兰诸学者“壴为鼓之本字”之说，当确凿可信。且看汉画像石中习见的树羽葆之鼓图像：

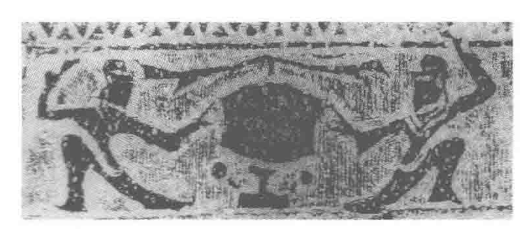


**图 4　河南南阳汉画像石中的建鼓**[3]

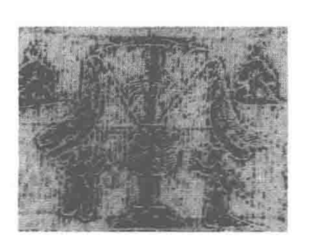


**图 5　山东滕县汉画像石中的建鼓**[4]

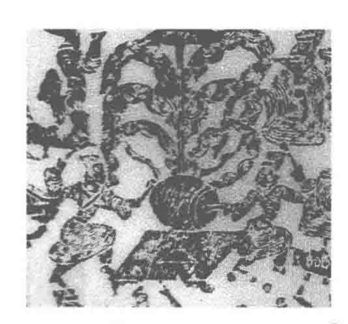


**图 6　江苏铜山汉画像石建鼓**[5]

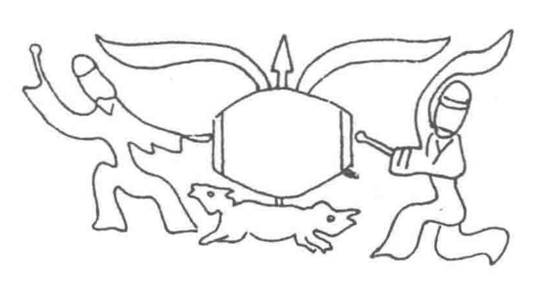


**图 7　汉画像石建鼓**[6]

此外，山东肥城汉乐舞画像石、山东肥城孝山堂汉乐舞画像石、山东沂南汉乐舞

---

① 唐桂馨：《说文小识录》，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》五，上海教育出版社 1999 年版，第 95 页。

② 马叙伦云：“微省者，当是徽省之误，……徽号，旌旗之名也。”说见《说文解字六书疏证》卷九。

③ 刘东升、袁荃猷：《中国音乐史图鉴》，人民音乐出版社 1988 年版，第 34 页。

④ 同②，第 38 页。

⑤ 同②，第 33 页。

⑥ 林沄：《豊豐辨》，载《古文字研究》，中华书局 1985 年版，第 12 辑。

画像石、山东两城山汉乐舞画像石、山东嘉祥隋家庄关庙汉乐舞画像石、河南方城东关汉乐舞画像石、河南南阳汉乐舞画像石中，均见此类建鼓。《通礼义纂》称汉之建鼓"本出商制也"①。也即是说，（壴）上部为崇牙树羽②之饰、象征先王（商代）鸟图腾；中部为鼓身，敲击演奏；下部为建鼓支架；（壴）为鼓之初文，甲骨卜辞之（壴）即乐器之鼓，旁加手形即后世鼓琴之鼓（动词）。

汉代，鼓的意义有所引申，《说文》释鼓云："鼓，郭也，春分之音。万物郭皮甲而出，故谓之鼓。"③ 桂馥《说文解字义证》释"鼓"中汇辑群书之说，可见后世鼓之应用一斑：

> 《风俗通》"声音"篇谨按："《易》称：'鼓之以雷霆。'圣人则之。不知谁所作也"。《乐书》："伊耆氏造鼓"。《通典》"世本"云："夷作鼓，以桴击之曰鼓，以手摇之曰鼗"。《五经要义》："鼓，所以检乐，为群音之长"。《学记》："鼓无当于五声，五声弗得不和"。《易通》"卦验""冬至击黄钟之鼓，鼓用马革。鼓员径八尺一寸。夏至鼓用黄牛皮，鼓员径五尺七寸"。注云：鼓必以牛皮者，夏至离炁，离为黄，牛径五尺七寸者，取于十乘，蕤宾之律也。此律必以九与十者，天地数终焉。《白虎通》"礼乐篇"："鼓震音烦，气也。万物愤懑，震动而生。雷以动之，温以煖之，风以散之，雨以濡之。奋至德之声，感和平之气也。同声相应，同气相求，神明报应，天地祐之，其本乃在万物之始邪，故谓之鼓也。"……《周礼》云"云者，皋当为鼛。鼓人掌教六鼓四金之音声，以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社祭，以路鼓鼓鬼享，以鼖鼓鼓军事，以鼛鼓鼓役事，以晋鼓鼓金奏。"注云：雷鼓，八面鼓也；灵鼓，六面鼓也；路鼓，四面鼓也；鼖鼓，长八尺；鼛鼓，长丈二尺；晋鼓，长六尺六寸。④

鼓之形制自少昊建鼓以下，序有夏之四足节鼓，殷商之楹鼓，周人之悬鼓，汉代建鼓承袭商制。后世均以鼓为"万物之始"，周礼即用鼓以"检乐"，为"群音之长"。鼓之形制、种类及祭祀应用代有传承。《白虎通》所谓鼓之本源在于万物之始，切中鼓字要害：鼓字源于豆字增画，以豆祀祖荐馐，系宗庙事神致福之礼，实际指示宗族起源。商代鼓制为后世建鼓源头，实际商代正是鼓之意义孳乳之时。关于鼓在音乐中

---

① （唐）萧嵩、王仲丘等：《通礼义纂》，载（清）桂馥《说文解字义证》，中华书局 1987 年版，第 412 页。

② 《礼记·明堂位》："有虞氏之绥，夏后氏之绸练，殷之崇牙，周之璧翣。"孔颖达疏："殷之崇牙者，谓刻缯为之形，饰旌旗之侧。"《礼记·檀弓上》"设崇，殷也"唐孔颖达疏："旌旗之旁，刻缯为崇牙。殷必以崇牙为饰者，殷汤以武受命，恒以牙为饰。"

③ （东汉）许慎：《说文解字》，中华书局 1963 年版，第 102 页。

④ （清）桂馥：《说文解字义证》上，中华书局 1987 年版，第 412—413 页。

之重要性，《学记》云："鼓无当于五声，五声弗得不和。是乐之所成在于鼓"[①]，可见鼓乃是乐之关键乐器。《乐记》云："比物以饰节，节奏合以成文"，郑玄注云："比物谓杂金革土匏之属也；以成文：五声八音克谐相应和"[②]；八音比陈而与礼之仪节相应和，乃成礼乐之文，这亦显示出鼓在礼乐中的作用非同一般。周礼"瞽师"掌教"六鼓四金之音声"，可谓极尽奢华。在中国古代"乐"观念中，鼓乃是"本万物之始"的"乐之长"、"群音之长"，是"和五声"、"乐之所成"的关键，这一点当为定论。后世不少从豆字均与鼓有关，如：喜[③]、尌[④]、鼜[⑤]、彭[⑥]、嘉[⑦]、恺（凯）[⑧]、登以及众多从鼓字如鼓（鼓）[⑨]、鼖[⑩]、鼕、鼟、鼘、鼙、鼛、鼚、鼞、鼜、鼝等，均为衍生字。

综上所述，从豆与壴的字源关系来看，可以认为：豆作为远古时代的生活用具、盛食工具，在极普遍的日常生活使用中不可避免地会被逐渐用于载歌载舞以击打节奏——敲击节奏性乐器起源即在于其日用性。在漫长的节奏性演奏过程中，逐渐具备了乐器属性。当沟通人鬼的荐馐之豆，用于节奏性演奏、形成壴之乐器时，壴便被赋予双重"沟通"的职能：壴既是盛食器又是乐之器，即生者对于死者的追怀与侍奉因为壴而更为便利。这便是壴在上古祭祀中具有重要地位的真正原因。随着生产力发展、剩余产品增多以及货币的出现和使用，祭祀使用三豆之食外，还增加玉帛供奉，于是乃有豊字产生。以豆荐馐，击豆发声、以豆入乐，再饰以羽葆图腾以通神鬼，并准之以度量权衡，则是壴字的起源与壴作为乐器的基本发展脉络。如此，则豊为壴（鼓）上增玉之形，可总结如下：

其一，壴之字源在豆，远古祭祀先祖，必以酒食，可知豆之为盛食器、食肉器及豆之参与早期祭祀礼，必在豊之先，至为古远。周礼木豆、竹豆、瓦豆之别，实剩余产品丰富以后事。

其二，以豆荐馐，豆则具有早期礼器属性，实源于日用器。击豆而歌，豆则入于

---

① 朱祖延：《尔雅诂林》卷中，湖北教育出版社 1996 年版，第 2149 页。

② （东汉）郑玄：《礼记注》卷十一，载《汉魏古注十三经》（上），中华书局 1998 年版，第 140 页。

③ 唐兰云：喜者象以∪盛壴。说见《殷墟文字记》。

④ 丁佛言云："生植之总名，案尌、树、竖古通。"说见《说文古籀补补》卷六。

⑤ 许慎云："戒守鼓也，……昏鼓四通为大鼓，夜半三通为戒晨，旦明五通为发明。"说见《说文解字卷五》。

⑥ 《说文》云："彭，鼓声也。"说见《说文解字》卷五。

⑦ 李孝定云："嘉尌同字。"说见《甲骨文字集释》第五。陈汉平云：金文嘉字造形所从，象麦在豆中，表示食器中有麦、禾、黍之类食物。……嘉字本义为以食物嘉奖（如"加"通"嘉"，《说文》云"语相增加也"，即口头嘉奖），引申为食物之美。说见《释甲骨文嘉字·古文字论集》。

⑧ 恺，周代军乐。

⑨ 唐兰云：壴为鼓之正字，为名词。鼓、鼓为击鼓之正字，为动词。说见《殷墟文字记》。

⑩ 《说文》云：大鼓谓之鼖，鼖八尺而两面，以鼓军事。

乐。商人于其上崇牙树羽以通神鬼，于是有壴（鼓）字起。后世以壴为"乐之长"[①]，奏"春分之音"[②]，系周礼典制。壴为古文，鼓为"后起之字"[③]。

其三，玉有货币职能，商人即以玉（贝）为货币[④]，并"行礼以玉帛"[⑤]，以玉为祭品祭献宗庙之事则产生增玉形之豊字；

其四，豊起于壴；壴起于豆；豆之为"古食肉器"保留于周礼三豆荐馐；三豆荐馐起于豆之为盛食器；豆之为盛食器起于豆之种植并以为食。

壴，后世衍变为彭（鼓声）、鼓（击）、鼓（乐器）等义，鼓之形制变化，商周以降，种类、形制多有衍变，不一而足。此后鼓之形制、演奏，史籍多有载录，毋庸置喙。正由于豊字构形以击壴（鼓）为根源，因而举凡事神致福之豊，均保留有击壴（鼓）之乐事。如此，经籍中称"鼓所以检乐，为群音之长"、"鼓无当于五声，五声弗得不和"，除音乐音响构成需要外，鼓原来也是治国理想对豊之功能的强调，可谓是豊从乐中独立出来之后又复对乐的胁迫。

## 结 语

今礼字的繁体——禮之构形过程存在三个阶段，即豆（壴）—豊—禮。甲骨文中豊字无用作事神致福之事义，只是祭祀器皿之形，此器物之形源起于豆。豆为早期祭皿，所祀对象为祖先；豊为殷商常用祭皿之形，其所祀兼备时王、天帝，周礼沿革变异而有尊、鼎诸器；豊字初为祭皿之形，后有衍生义，指代祭祀之事，周代金文以禮字专指事神致福之事，其所祀基本涵括天神地祇及先公、先王、时王，以后又泛指祭礼、仪礼，周代臻于鼎盛。豊作为从豆、壴二字基础上发展而成的字，其在时间上后出于作为乐器的壴，更后出于作为盛食器的豆；豊字的成形，是在剩余产品增多、等级制度出现、天帝崇拜观念形成、货币产生之后才有可能；豊字的字形，是在壴（鼓）字基础上的增划，所以豊字字形出于祭祀时的击鼓演奏，是三豆荐馐、乐器演奏和货币供奉这一仪式的整体象形。豊字出于壴（鼓），壴出于豆，豊之仪、序[⑥]出于远古先民荐豆、击壴入乐的祭祀实践。而先民荐馐之时以乐节仪，即以乐为礼之节，

---

① 马叙伦：《说文解字文书疏证》卷九，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》五，上海教育出版社1999年版，第77页。

② 《说文》云："郭也。春分之音，万物郭皮甲而出，故谓之鼓。"说见《说文解字》1963年版，第102页。

③ 王国维：《甲骨文字研究》下编，载古文字诂林编纂委员会《古文字诂林》五，上海教育出版社1999年版，第90页。

④ 王国维：《观堂集林》第一册，卷三，《说玉朋》，中华书局1959年版，第160—161页。刘正国：《"樂"之本义与祖灵（葫芦）崇拜》，《交响》2011年第4期。

⑤ 罗振玉《殷释》："像玉连贯之形，……卜辞殆从𡏳也，古者行礼以玉帛。"（中，第38页，下）

⑥ 豊之仪式、程序，在历代具体应用中各各不同。祭天祀地，祭祀神祇，至周礼以降，等级严格，程序谨严，器具规格一定，礼官队伍庞大，且必用音乐以节礼。相关记载已详三礼，近世研究亦颇丰富，恕不赘言。

亦存见于豆、登、壴、鼓、考等诸字本义。若谓乐为“五声八音总名”，则其八音之中有土、革、木皆为鼓之乐器。鼓之所奏为乐之音声，以鼓（壴）为乐并事神以玉帛，于是礼之字形由此而出。因而，可以说：礼（豊）字自鼓（壴）出。

当然，“五声八音总名”并非乐之本义。倘若追溯根本，乐之本义乃是“祖灵崇拜”之仪式象形①，则乐之本质，乃是祖先崇拜、祭祀祖灵；而“五声八音”之乐，便是“作乐之余事”。因而，后世凡礼必有乐、无礼不乐——所有的礼，均使用乐、使用乐其致鬼神示的崇祖观念。但礼之用乐，既是对乐的“报本反始”——致鬼神示而三豆荐馐，也是对祖先及其宇宙经验、文化精神的“报本反始”——作动物、奏音声而“百兽率舞”，此即《礼记·祭义》所云“天下之礼，致反始也”说的由来，也是“礼”自“乐”出的另两个论点所在。相关论述，详见拙文《宗周祭祀礼出于乐图腾——“礼”自“乐”出考论之二》、《以“葫芦”图腾母体——甲骨文乐字本义考释之一》、《以“木”图腾祖先——甲骨文“乐”字本义考释之二》、《礼关系的乐图腾逻辑本源自“乐”出考论之五》。

**作者附言：**本文初于2012年11月广州“前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”发言，本文为其一。本文系作者主持的2012年度教育部人文社会科学研究一般项目（编号：12YJA760070）、南京艺术学院2011年度校级项目（编号：XJ2011006）阶段性成果之一。

**作者简介：**王晓俊（1971—　），上海音乐学院在站博士后，南京艺术学院副教授、硕士研究生导师、《音乐与表演》杂志副主编。研究方向：音乐美学、中国音乐史、竹笛演奏与教学。

原载《音乐与表演》2013年第4期

① 刘正国：《“樂”之本义与祖灵（葫芦）崇拜》，《交响》2011年第4期。

魏 扬

# 鲁托斯拉夫斯基《第四交响曲》双主题群交替衍展的“透视性”结构

“在二十世纪实验性和多样化的音乐创作领域，维多尔德·鲁托斯拉夫斯基（Witold Lutoslawski，1913—1994）孜孜不倦的探索与实践，逐渐形成独具个性的音乐语言和创作风格。1913年1月25日，他在波兰首都华沙的欧勒斯泽夫斯加（Olszewska，Warschau）出生。1915—1918年，他的父亲约瑟夫·鲁托斯拉夫斯基在俄国从事政治工作，1918年在一次‘反革命行动’中被处死，使他幼小的心灵蒙上了阴影……从1928年开始随尼科莱·里姆斯基一科萨科夫（N·Rimusky-Korsakov）的学生维多尔德·马利泽夫斯基（Witold Maliszewski）学习作曲，1930年第一次公开发表作品《怪兽舞曲》。1931年高中毕业进入华沙大学攻读数学。1932年进入华沙音乐学院，继续随马利泽夫斯基学习作曲，1937年获作曲文凭。”[①] 美国音乐理论家斯蒂芬·斯塔基将鲁托斯拉夫斯基的创作分为：“早期、实用音乐创作时期、过渡期和晚期。”[②] 第一时期（1948年以前）作品带有一定的新古典主义乐风，其中《交响变奏曲》（1938）显示出他对音乐结构控制的突出能力。第二时期（1949－1960）受巴托克影响大量使用民间音乐素材，同时吸收先锋派技法，其12音和弦的运用始于1957年，弦乐队作品《哀歌》（1958）凸显出他那带有“苦行”特色的个性音乐风格。第三时期（1961－1979）使用“有控制的偶然对位”[③] 作曲法，在管弦乐曲《威尼斯人的嬉戏》（1961）中首次运用。其《弦乐四重奏》（1964）“从两乐章分别所起的作用上看，

---

① 魏扬：《三首管弦乐作品中的旋律“音程向位”与和声“音程位”探究》，博士学位论文，中国音乐学院，2011年，第127页。

② Steven Stucky：*Lutoslawski and his Music*，Cambridge University Press，1981. p. vii.

③ 合奏中的每一位演奏者像独奏家一样在细节处理上相对自由，使声部之间的音高关系、节奏关系等不确定，从而达到富有弹性的音乐效果。每件乐器独立且富有表现力的演奏具有一定的偶然性，但音高、力度、音色、结构等音乐要素都被严密控制，音乐总的性质被固定。

鲁托斯拉夫斯基采用了典型的‘后重音结构’（end－accented form）的方法……结构不长、未作充分发展、缺乏完满性和独立性的第一乐章是第二乐章的准备部分，其作用在于使听众对目的不明的不同段落相互并置引起关注和兴趣，但不能完全满足听众。第二乐章的作用才是通过发展、高潮和尾声，最终建立一个完满的有目的音乐运动过程。”① 其弦乐十三重奏《前奏曲与赋格》（1972）“作品风格之所以超乎寻常，就在于他以有控制的偶然法和深刻的思想性、戏剧性来表现当代斯拉夫民族的精神和气质……他说：‘在我内心滋生了一种对尚未打开的宏大形式的愿望，没有人能象维也纳古典乐派那样，把这宏大形式臻于如此完美。’……由于对那种既能被群众接受、又含有严谨结构的传统技法的信奉，才使得他的音乐无论使用多么现代的技法，其目的始终是为了增强音乐的表现力，表达深刻复杂的思想感情。”② 第四时期（1980 年以后）“作曲家开始简化并提炼他的和声语言，将注意力转到有表情的线性旋律上……偶然技术的使用大大缩减，形成了典型的鲁氏晚期风格。”③ 洛杉矶交响乐团委约的《第四交响曲》创作于 1988－1990 年，最终定稿于 1992 年 8 月 23 日，首演于 1993 年 2 月 5 日，“是鲁托斯拉夫斯基晚期的代表作之一，相对于前几部交响乐作品，它的演奏时间最短，偶然因素最少，也最具有浪漫主义气质。”④ 1994 年春，这位伟大的作曲家逝世于波兰华沙。

作为现代波兰乐派的两位奠基性作曲家，“大壁画”式的音响效果出现在潘德雷斯基的作品中，而精致温柔且变化丰富的音乐出现在鲁托斯拉夫斯基的作品中，“在创作观念上则似乎显得保守。他的创造力主要集中于音高组织与大型作品的结构方面……对于交响乐套曲构成的‘简化’，是他的交响乐创作的重要特征这一。他自己曾说：‘我是勃拉姆斯大型作品的爱好者，但我承认当听完他的交响乐，协奏曲，甚至奏鸣曲之后我都感到疲劳，可能因为它们都有两个主要乐章，第一乐章与末乐章。这些思考使我探索其他的可能性，并且找到了具有两个乐章的大型曲式的结论，第一乐章只是后面主要乐章的准备。第一乐章意味着引起兴趣，但不能完全满足听众。’……暗示了他的音乐直接继承了德奥浪漫主义传统及戏剧性思维。”⑤ 鲁托斯拉夫斯基毕生都在积极探索和追求对于音乐作品结构的改革，这也成为他个性化音乐风格中最为突出和与众不同的一个特色，并浓缩于《第四交响曲》之中，而除了前述理论家们的评论和分析之外，到底其音乐结构的“内核”是什么样的？其深层的结构规律又有着怎样的逻辑性？这就需要借助更为微观的分析方法进行研究。美国理论家肯特·威廉姆斯在《二十世纪音乐的理论与分析》中提出“音程向位”的概念，旨在剖

---

① 刘永平：《有限偶然的微节奏组织——鲁托斯拉夫斯基〈弦乐四重奏〉研究》，《黄钟》2003 年第 1 期，第 15 页。

② 刘永平：《鲁托斯拉夫斯基有控制的偶然对位研究》，《黄钟》1987 年第 3 期，第 54 页。

③④⑤ 向民：《鲁托斯拉夫斯基的最后一部交响乐》，《中央音乐学院学报》2000 年第 3 期，第 77 页。

析微观的音程方向与距离的规律。① 笔者运用"音程向位"② 分析法研究《第四交响曲》，发现非常严密的数理逻辑关系以及清晰的衍展性特征贯穿其旋律"音程向位"，造就了整首交响曲"双主题群交替衍展的'透视性'结构"特征。

## 一、《第四交响曲》结构分析

**表 1 《第四交响曲》的结构图式**

| 小节 | 结构 |
| --- | --- |
| 1—5 | （第一乐章）引子（$\alpha\ \alpha^{1}$） |
| 6—14 | A [a（$\beta\ \alpha^{2}$）$a^{1}$（$\beta^{1}\ \beta^{2}\ \beta^{3}\ \gamma$）$a^{2}$（$\beta^{1}\ \beta^{2}\ \beta^{4}\ \beta^{5}\ \beta^{5}\ \beta^{5}\ \beta^{6}\ \beta^{5}$）] |
| 15—16 | 偶然段 B [b（$\delta\ \alpha^{3}\ \gamma^{1}$）c（$\varepsilon\ \varepsilon\ \delta^{1}\ \delta^{2}$）$b^{1}$（$\delta^{3}\ \delta^{4}\ \delta^{3}\ \delta^{4}$）$b^{2}$（$\delta^{5}\ \delta_{I}\ \delta^{6}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{7}\ \alpha^{4}$）] 连接（$\alpha^{5}$） |
| 17—25 | $A^{1}$ [$a^{3}$（$\beta_{I}\ \beta_{I}\ \beta^{1}_{I}$）d（$\alpha^{6}\ \delta^{1}_{I}\ \alpha^{7}\ \delta^{8}\ \alpha^{8}\ \delta^{9}\ \alpha^{9}$）] |
| 26—27 | 偶然段 $B^{1}$ [$b^{3}$（$\delta^{2}_{I}\ \delta^{3}_{I}\ \delta^{4}_{I}\ \gamma^{2}\ \gamma^{3}\ \gamma^{4}\ \delta^{5}_{I}\ \varepsilon_{I}\ \varepsilon^{1}_{I}\ \varepsilon^{2}_{I}$）$b^{4}$（$\delta^{2}_{I}\ \delta^{6}_{I}\ \delta^{2}_{I}\ \delta^{7}_{I}\ \delta^{2}_{I}\ \delta^{6}_{I}\ \delta^{2}_{I}\ \delta^{7}_{I}\ \delta^{2}_{I}\ \delta^{7}_{I}\ \delta^{2}_{I}$）$b^{5}$（$\gamma^{5}\ \delta^{10}\ \beta^{7}\ \beta^{7}\ \beta^{7}\ \delta^{11}\ \delta^{12}$）] 连接$^{1}$（$\alpha^{10}$） |
| 28—68 | $A^{2}$ [$d^{1}$（$\alpha^{11}\ \delta^{13}\ \alpha^{12}\ \beta^{8}$）e（$\beta^{9}\ \delta^{14}\ \delta^{15}\ \delta^{16}\ \gamma^{6}\ \gamma^{7}\ \gamma_{I}\ \gamma^{8}$）$e^{1}$（$\beta^{10}\ \gamma^{1}_{I}\ \delta^{8}_{I}\ \delta_{I}\ \delta^{17}\ \delta_{II}\ \delta^{18}\ \delta^{19}$）$e^{2}$（$\alpha^{13}\ \zeta\ \gamma^{9}\ \delta^{20}\ \beta^{11}$）f（$\delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{9}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{9}_{I}$）g（$\gamma^{10}\ \gamma^{11}\ \gamma^{12}\ \gamma^{10}\ \gamma^{13}\ \beta^{12}$）$g^{1}$（$\gamma^{2}_{I}\ \gamma^{2}_{I}\ \delta^{1}_{II}\ \gamma^{2}_{I}\ \gamma^{2}_{I}\ \gamma^{2}_{I}\ \gamma^{3}_{I}$）] |
| 69 | 偶然段 $B^{2}$ [$b^{6}$（$\delta^{2}_{II}\ \delta^{21}\ \varepsilon^{3}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{10}_{I}\ \gamma^{14}\ \alpha^{14}\ \gamma_{II}$）] |
| 70—74 | （第二乐章）连接$^{2}$（$\delta^{22}$） |
| 75—86 | C [h（$\delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta_{I}\ \delta_{I}\ \delta^{1}_{I}$）$h^{1}$（$\delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}\ \delta^{1}_{I}$）i（$\beta^{2}_{I}\ \beta^{2}_{I}\ \alpha^{15}\ \alpha^{15}\ \alpha^{16}\ \delta^{23}\ \gamma^{1}_{II}$）$e^{3}$（$\delta^{8}_{I}\ \alpha^{17}\ \eta\ \delta^{24}\ \gamma^{1}_{II}\ \delta^{8}_{I}\ \alpha^{18}\ \eta^{1}\ \delta^{25}$）] |
| 87—93 | $B^{3}$ [$b^{7}$（$\delta^{3}_{II}\ \varepsilon^{4}_{I}\ \gamma^{15}\ \beta^{13}$）$b^{8}$（$\delta^{3}_{II}\ \varepsilon^{5}_{I}\ \delta^{4}_{II}\ \gamma^{2}_{II}\ \gamma^{3}_{II}$）] |
| 94—105 | D [j（$\beta^{14}\ \beta^{15}\ \beta^{16}$）k（$\alpha^{19}\ \alpha^{20}\ \alpha^{21}\ \alpha^{22}\ \eta^{2}$）$k^{1}$（$\alpha^{19}\ \alpha^{23}\ \alpha^{20}\ \beta^{17}$）$b^{9}$（$\delta^{11}_{I}\ \delta^{12}_{I}\ \delta^{13}_{I}\ \alpha^{24}\ \delta^{26}\ \delta^{12}_{I}\ \delta^{14}_{I}$）] |
| 106—115 | $B^{4}$ [$b^{10}$（$\delta^{3}_{II}\ \varepsilon^{5}_{I}\ \delta^{4}_{II}\ \gamma^{16}\ \delta^{3}_{II}\ \varepsilon^{5}_{I}\ \delta^{4}_{II}\ \beta^{18}$）$b^{11}$（$\delta^{10}_{I}\ \delta^{27}\ \varepsilon^{6}_{I}\ \varepsilon^{7}_{I}\ \varepsilon^{8}_{I}\ \varepsilon^{9}_{I}\ \delta^{28}\ \delta^{29}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \delta^{15}_{I}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}$）] |
| 116—120 | E [l（$\delta^{5}_{II}\ \beta^{19}\ \beta^{20}\ \gamma^{3}_{II}\ \gamma^{3}_{II}\ \gamma^{3}_{II}$）$l^{1}$（$\beta^{21}\ \beta^{22}$）] |
| 121—130 | $B^{5}$ [$b^{12}$（$\gamma^{5}\ \gamma^{17}\ \gamma^{5}\ \beta^{13}\ \beta^{23}$）$b^{13}$（$\beta^{24}\ \beta^{24}\ \alpha^{26}$）$b^{14}$（$\beta^{25}\ \alpha^{27}\ \beta^{25}\ \delta^{30}\ \beta^{26}$）$b^{15}$（$\beta^{27}$）] 连接$^{3}$（$\gamma^{18}\ \delta^{31}\ \delta^{16}_{I}\ \delta^{16}_{I}\ \beta^{3}_{I}$） |

① 魏扬：《武满彻〈诗篇幻想曲〉和声排列的三维构架》，《音乐研究》2012 年第 2 期，第 99 页。

② J. Kent Williams, *Theories and Analyses of Twentieth—century Music*. Harcourt Brace College Publishers, 1997. p. 2.

续表

| 小节 | 结构 |
| --- | --- |
| 131—138 | 偶然段 $B^{6}$ [$b^{16}$（$\varepsilon_{I}^{10}\ \varepsilon_{I}^{11}\ \varepsilon_{I}^{12}\ \delta_{I}^{17}\ \delta_{I}^{18}\ \delta_{I}^{19}\ \delta_{I}^{18}$）$b^{17}$（$\beta^{28}\ \gamma^{19}\ \alpha^{28}\ \beta^{29}\ \gamma^{20}\ \beta^{30}\ \beta^{31}$）m（$\beta^{32}$）] 连接$^{4}$（$\delta^{32}$） |
| 139—155 | F [n（$\alpha^{29}\ \beta_{I}^{4}\ \gamma^{21}\ \delta_{I}\ \gamma^{21}$）$n^{1}$（$\delta_{I}\ \delta^{26}\ \beta^{33}\ \delta^{33}\ \beta^{34}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \delta^{34}$）] 连接$^{5}$（$\delta_{I}^{1}\ \delta^{35}\ \delta_{I}$） |
| 156—168 | $B^{7}$ [$b^{18}$（$\delta_{II}^{6}\ \varepsilon_{I}^{10}\ \varepsilon_{I}^{10}\ \alpha^{30}\ \delta^{36}\ \alpha^{30}\ \delta^{36}\ \delta^{37}\ \delta^{38}\ \gamma^{22}$）] |
| 169—178 | $C^{1}$ [$h^{2}$（$\delta_{I}^{1}\ \delta_{I}^{1}\ \delta_{I}^{1}\ \delta_{I}\ \delta_{I}^{20}\ \delta^{39}\ \delta^{6}\ \gamma_{II}^{3}\ \gamma_{II}^{3}\ \gamma_{II}^{3}$）] 连接$^{6}$（$\delta_{I}^{21}\ \delta_{I}^{22}\ \delta_{I}^{23}\ \delta_{I}^{23}\ \delta_{I}^{24}$） |
| 179—223 | 偶然段 $B^{8}$ [$c^{1}$（$\delta_{II}^{6}\ \delta_{II}^{6}\ \delta_{II}^{7}\ \beta_{I}^{1}\ \gamma_{I}^{4}\ \gamma_{I}^{5}\ \gamma_{I}^{6}\ \gamma_{I}^{7}\ \gamma_{I}^{8}\ \gamma_{I}^{9}\ \gamma_{I}^{10}\ \delta_{II}^{6}\ \gamma_{I}^{11}\ \delta_{II}^{1}\ \gamma_{I}^{4}\ \beta_{I}^{5}\ \gamma_{I}^{10}\ \gamma_{II}^{4}\ \beta_{I}^{6}\ \delta_{II}^{6}\ \delta_{II}^{8}\ \beta_{I}^{7}\ \delta_{II}^{7}\ \gamma_{I}^{12}\ \beta_{I}^{6}\ \gamma_{I}^{9}\ \delta_{II}^{7}\ \gamma_{II}^{5}\ \delta_{II}^{1}\ \gamma_{I}^{13}\ \gamma_{I}^{14}\ \gamma_{I}^{15}\ \gamma_{I}^{10}\ \gamma_{I}^{8}$）$b^{19}$（$\beta^{35}\ \alpha^{31}\ \gamma^{1}\ \gamma_{I}^{16}\ \delta_{II}^{6}$）$b^{20}$（$\gamma^{23}\ \gamma^{24}\ \beta_{I}^{8}\ \gamma_{I}^{17}\ \delta_{II}^{7}\ \gamma_{I}^{18}\ \delta_{II}^{6}$）] 连接$^{7}$（$\gamma_{II}^{6}\ \gamma_{II}^{7}\ \gamma_{II}^{8}\ \varepsilon_{I}^{13}\ \gamma^{25}$） |
| 224—239 | G [o（$\delta_{II}^{9}\ \alpha^{32}$）$o^{1}$（$\delta_{I}^{25}\ \alpha^{32}$）$o^{2}$（$\delta_{I}^{26}\ \alpha^{32}$）p（$\delta_{I}^{27}\ \delta_{I}^{28}\ \delta_{I}^{29}$）] |
| 240—252 | $G^{1}$ [o（$\delta_{II}^{9}\ \alpha^{32}$）$o^{1}$（$\delta_{I}^{25}\ \alpha^{32}$）$o^{2}$（$\delta_{I}^{26}\ \alpha^{32}$）p（$\delta_{I}^{27}\ \delta_{I}^{28}\ \delta_{I}^{29}$）] |
| 253—261 | $G^{2}$ [o（$\delta_{II}^{9}\ \alpha^{32}$）$o^{1}$（$\delta_{I}^{25}\ \alpha^{32}$）$o^{3}$（$\delta_{I}^{26}\ \alpha^{33}$）] 连接$^{8}$（$\delta_{II}^{10}\ \beta_{I}^{9}$） |
| 262—288 | $F^{1}$ [$n^{2}$（$\beta_{I}^{4}\ \beta_{I}^{4}\ \delta_{II}^{5}\ \gamma^{26}\ \delta^{40}\ \gamma^{27}$）$n^{3}$（$\delta_{I}\ \delta^{41}\ \beta^{36}\ \delta^{42}\ \gamma_{I}^{19}\ \gamma^{28}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \delta_{I}^{8}\ \alpha^{34}\ \delta^{43}\ \alpha^{35}\ \alpha^{35}\ \alpha^{36}\ \delta^{26}\ \delta^{44}\ \delta^{45}\ \delta^{34}\ \delta_{I}$）] |
| 289—302 | $G^{3}$ [$o^{4}$（$\delta_{II}^{9}\ \eta^{3}\ \delta_{II}^{5}$）$b^{21}$（$\varepsilon_{I}^{14}\ \delta_{II}^{5}\ \varepsilon_{I}^{15}\ \beta^{37}\ \gamma^{7}$）$o^{5}$（$\eta^{3}\ \delta_{II}^{11}\ \eta^{3}\ \eta^{3}\ \eta^{4}\ \eta^{3}\ \eta^{4}\ \eta^{3}\ \zeta^{1}$）] |
| 303 | 偶然段 $C^{2}$ [$h^{3}$（$\delta_{I}^{1}\ \delta^{35}\ \delta^{39}\ \delta^{39}\ \delta^{39}\ \delta_{I}^{1}$）] |
| | 偶然段 $C^{3}$ [$e^{4}$（$\delta_{I}^{8}\ \alpha^{17}\ \eta\ \delta^{46}\ \gamma_{II}^{1}\ \delta_{II}^{1}\ \delta_{I}^{30}$）] |
| | 偶然段 $C^{4}$ [$h^{4}$（$\delta^{35}\ \delta^{47}\ \delta^{35}\ \delta^{47}\ \delta^{35}\ \delta^{47}\ \delta^{35}\ \delta^{47}\ \beta^{38}$）] |
| | 偶然段 $D^{1}$ [$j^{1}$（$\eta^{5}\ \delta_{II}^{11}\ \delta_{II}^{1}\ \eta^{6}$）] |
| | 偶然段 $D^{2}$ [$k^{2}$（$\alpha^{37}\ \eta^{7}\ \alpha^{11}\ \eta^{8}\ \delta_{II}^{12}$）] |
| 303—309 | 偶然段 $B^{9}$ [$b^{22}$（$\alpha^{25}\ \gamma_{I}^{20}\ \beta^{34}\ \delta_{I}^{8}$）] 连接$^{9}$（$\delta^{48}\ \delta^{49}\ \delta_{I}\ \delta^{49}\ \delta^{49}\ \delta^{49}\ \delta^{49}$） |
| 310—329 | $C^{5}$ [$h^{5}$（$\delta_{I}^{31}\ \delta_{I}^{32}\ \delta^{50}\ \delta^{51}\ \delta^{52}\ \delta^{53}$）$e^{5}$（$\beta^{39}\ \beta^{40}\ \beta^{40}\ \beta^{41}\ \beta^{42}\ \delta_{II}^{7}\ \alpha^{38}\ \beta^{43}$）] |
| 330—339 | 尾声（$\gamma^{29}\ \beta^{44}\ \gamma_{II}^{1}$） |

"由于《第四交响曲》音乐材料在两个乐章中的衍展和贯穿使音乐不能截然分开，所以，表 1 中将两乐章合在一起作为一个大的结构整体进行分析。包含引子、29 个乐段以及尾声共 31 个部分"①：

引子：包含 6 个小节，2 个乐汇，是对"α"（"斜向——反向"复合型）材料的呈示。

1. A 段：8 小节，3 个乐句的材料具有衍生关系，为较自由的平行句法，是对"β"（连续反向型）材料的呈示和集中展示，另外，"斜向——横向"复合型材料"γ"

① 魏扬：《三首管弦乐作品中的旋律"音程向位"与和声"音程位"探究》，博士学位论文，中国音乐学院，2011 年，第 131 页。

首次呈现。

2. B段：偶然段，4个乐句为对比、平行句法，各句的材料具有衍生关系，是对"δ"（连续斜向型）材料的呈示和集中展示，另外，"ε"（"斜向——横向——反向"复合型）首次呈现。连接包含1个乐汇，使用了引子的材料。

3. $A^1$段：9小节，2个乐句为对比句法，是对第1段音乐材料的发展。

4. $B^1$段：偶然段，3个乐句的材料具有衍生关系，为较自由的平行句法，是对第2段材料的发展。连接$^1$包含1个乐汇，使用了引子的材料。

5. $A^2$段：41小节，7个乐句为连续的对比、平行句法，各句的材料具有衍生关系，是对第3段音乐材料的发展。另外，"反向——斜向——反向"复合型材料"ζ"首次呈现。

6. $B^2$段：偶然段，1个乐句，是对第4、5段音乐材料的发展。连接$^2$包含1个乐汇，使用第2段的材料。

7. C段：12小节，4个乐句为平行、对比句法，是对第2段材料的衍生发展，但表面上变化较大，具有"转折"的意味，第二乐章从此处开始。另外，"η"（"斜向——反向——反向"复合型）首次呈现。

8. $B^3$段：7小节，2个乐句为平行句法，是对第4段材料的发展。

9. D段：12小节，对比、平行、对比句法的4个乐句是对第5段材料的发展。

10. $B^4$段：10小节，平行句法的2个乐句是对第8段材料的发展。

11. E段：5小节，平行句法的2个乐句是对第5段材料的发展。

12. $B^5$段：9小节，4个乐句为平行句法，是对第4段材料的发展。连接$^3$包含5个乐汇，使用了连接$^2$的材料。

13. $B^6$段：偶然段，3个乐句为平行、对比句法，是对第12段材料的发展。连接$^4$使用了连接$^2$的材料。

14. F段：14小节，2个乐句为贯串句法，是对第7段材料的发展。连接$^5$使用了第7段的材料。

15. $B^7$段：13小节，1个乐句，是对第13段材料的发展。

16. $C^1$段：6小节，1个乐句，是第7段的减缩再现。连接$^6$使用了第9段的材料。

17. $B^8$段：偶然段，39小节，但只有铜管组为自由演奏。对比句法的3个乐句是对第2、13段材料的发展。连接$^7$使用了第17段的材料。

18. G段：16小节，平行句法的4个乐句是对第14段材料的发展。

19. $G^1$段：14小节，是第18段的变化重复乐段，力度增强、音区移高、长度紧缩，推动音乐动力性地向前运行。

20. $G^2$段：5小节，3个乐句，是第19段的变化重复乐段，力度增强、音区移高、长度紧缩、句法减缩，将音乐推向高潮。而连接$^8$使用了第14段的材料。

21. $F^1$ 段：27 小节，2 个乐句为贯串句法，是第 14 段的动力再现。

22. $G^3$ 段：14 小节，3 个乐句，是第 20 段的动力再现，极具震撼力的打击乐组合运用，力度增强、音区移高、旋律逐渐分裂、音乐破碎化，将音乐推向全曲最高潮。

23. $C^2$ 段和 $C^3$ 段：偶然段，都为 1 个乐句，都是第 7 段的减缩再现。

24. $C^4$ 段：偶然段，1 个乐句，是第 23 段的减缩再现。

25. $D^1$ 段和 $D^2$ 段：偶然段，都为 1 个乐句，都是第 9 段的减缩再现。

26. $B^9$ 段：偶然段，1 个乐句。连接$^9$ 包含 7 个乐汇，使用了引子材料。

27. $C^5$ 段：20 小节，2 个乐句为对比句法，是第 7 段的动力再现。

尾声：10 小节，3 个乐汇为第 11 段的材料，全曲结束于乐队全奏。

## 二、《第四交响曲》中十三种乐汇旋律“音程向位”的基本特征

“《第四交响曲》中使用了七大类共十三种乐汇，按照在乐曲中出现的顺序将其编号，分析其旋律‘音程向位’的特征归纳列表。其中‘α’类乐汇、‘β’类乐汇和‘δ’类乐汇是全曲的核心乐汇。”①

**表 2 《第四交响曲》中十三种乐汇旋律“音程向位”的基本特征**

| 编号 | 名称 | 变体种类与总出现次数 | 代表性旋律“音程向位”及其出现次数 | “音程向”特征 | “音程位”特征 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | α | 39 种<br>75 次 | $\alpha^{32}$ (−5+3+2)<br>8 次 | −++<br>反向、斜向复合 | 大、小音程都出现 |
| 2 | β | 45 种<br>57 次 | $\beta^{19}$ (−7+8−9)<br>1 次 | −+−<br>反向或多次反向 | 离心式进行，<br>不平衡 |
| 3 | γ | 30 种<br>36 次 | $\gamma^1$ (−11→0→0→0→0→0→0→0→0)<br>2 次 | −→→······<br>斜向、横向复合 | 一端“音程位”为“0” |
| 4 | δ | 54 种<br>73 次 | δ (−4−1−4−1−4)<br>1 次 | −−−−−<br>连续斜向 | 大、小音程都出现 |
| 5 | ε | 1 种<br>2 次 | ε (+4→0+1−1+4)<br>1 次 | +→+−+<br>斜向、横向、反向复合 | 包含“音程位”“0” |
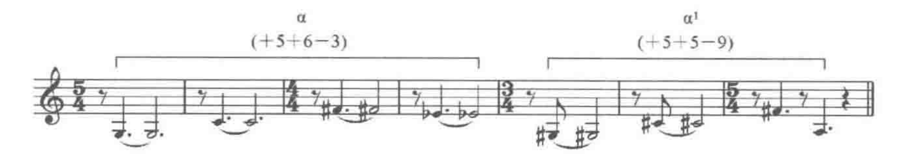
① 魏扬：《三首管弦乐作品中的旋律“音程向位”与和声“音程位”探究》，博士学位论文，中国音乐学院，2011 年，第 134 页。

续表

| 编号 | 名称 | 变体种类与总出现次数 | 代表性旋律“音程向位”及其出现次数 | “音程向”特征 | “音程位”特征 |
|---|---|---|---|---|---|
| 6 | $\delta_{I}$ | 33 种<br>91 次 | $\delta_{I}^{1}$（+1+1+1）<br>22 次 | +++<br>连续斜向 | 小音程，<br>音阶式进行 |
| 7 | $\beta_{I}$ | 10 种<br>16 次 | $\beta_{I}^{1}$（−5+5−5+5−5+5−5+5−5+5−5）<br>3 次 | −+−+−+−+−+−<br>多次反向 | 等音程，<br>平衡、对称 |
| 8 | $\varepsilon_{I}$ | 16 种<br>20 次 | $\varepsilon_{I}^{10}$（−1→0−1→0−1）<br>3 次 | −→−→−<br>多次斜向、横向复合 | 小音程为主，<br>包含“音程位”“0” |
| 9 | $\gamma_{I}$ | 21 种<br>30 次 | $\gamma_{I}^{10}$（+4−4→0）<br>3 次 | +−→<br>反向、横向复合 | 一端“音程位”<br>为“0” |
| 10 | $\delta_{II}$ | 13 种<br>39 次 | $\delta_{II}^{6}$（+4）<br>7 次 | +<br>斜向 | 大、小音程都出现 |
| 11 | $\zeta$ | 2 种<br>2 次 | $\zeta$（+13−4−1+5）<br>1 次 | +−−+<br>反向、斜向、反向复合 | 大、小音程都出现 |
| 12 | $\gamma_{II}$ | 9 种<br>18 次 | $\gamma_{II}^{3}$（→0→0→0）<br>7 次 | →→→<br>横向 | 只包含“音<br>程位”“0” |
| 13 | $\eta$ | 9 种<br>16 次 | $\eta^{3}$（−1+2−1−1）<br>5 次 | −+−−<br>反向、反向、斜向复合 | 以小音程为主 |

1. 表 2 中乐汇“α”（“反向——斜向”复合型）是全曲的核心乐汇之一，其“音程向位”又可分为两种：其一，“音程位”中不包含“1”，在引子中首次呈示（见谱例 1），在全曲中只出现 16 次，只有 8 种变体，但却包含全曲重要的 G 段主题乐汇“$\alpha^{32}$（−5+3+2）”；其二，“音程位”中包含“1”，在 A 段中首次呈示，在全曲中出现 59 次，其中“$\alpha^{6}$（+1+6−3）”是 $A^{1}$ 段的主题乐汇，“$\alpha^{19}$（+1+7−1）”是 D 段 k 句主题乐汇，其 31 种变体具有较强的数理关系。

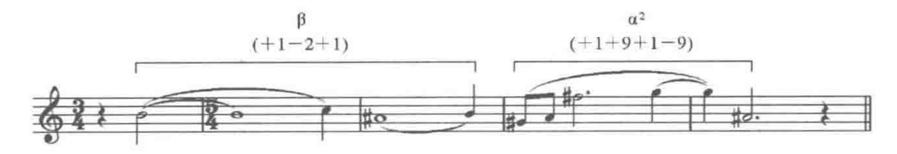
谱例 1：《第四交响曲》引子中乐汇“α”




2. 乐汇“β”（反向或多次反向型）是全曲的核心乐汇之一，多为离心式进行，在 A 段开头首次呈示（见谱例 2），包含全曲重要的 $A^{2}$ 段主题乐汇“$\beta^{9}$（+3−3+6−6+11）”和 E 段主题乐汇“$\beta^{19}$（−7+8−9）”。另外还有 D 段主题乐汇“$\beta^{14}$（−1+2

—3)”和尾声主题乐汇“$\beta^{44}$（—28+4—16)”。

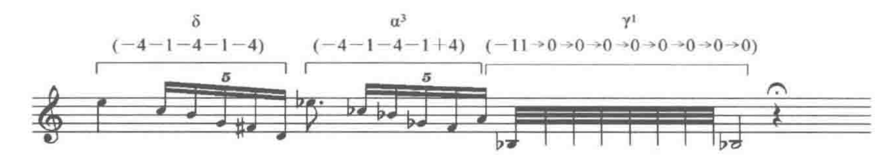
谱例 2：《第四交响曲》A 段 a 句中乐汇“β”




3. 乐汇“γ”（“斜向——横向”复合型）起润滑和连接的作用，其一端“音程位”固定为“0”，与贝多芬《第五交响曲》主题的核心乐汇（→0→0—4）有相似之处，如“$\gamma^{4}$（→0→0—1)”、“$\gamma^{12}$（→0→0+1)”、“$\gamma^{10}$（→0→0+3)”、“$\gamma^{13}$（→0→0+4)”、“$\gamma^{11}$（→0→0+5)”等。

4. 乐汇“δ”（连续斜向型）是全曲的核心乐汇之一，在 B 段首次呈示（见谱例 3)，多为大、小“音程位”交替式进行，“δ（—4—1—4—1—4)”是 B 段的主题乐汇。又如 $B^{2}$ 段主题乐汇“$\delta^{21}$（+3+4+3)”和 $C^{4}$ 段主题乐汇“$\delta^{35}$（+1+1+3)”。

谱例 3：《第四交响曲》B 段 b 句中乐汇“δ”




5. 乐汇“ε”（“斜向——横向——反向”复合型）只在 B 段出现两次，其“音程位”两端都固定为“4”，是全曲唯一一个没有出现变体的乐汇，但它却是一个预设的材料储备，是 $B^{8}$ 段（全曲最大的展开性段落）主题乐汇的“母体”。

6. 乐汇“$\delta_{I}$”（连续斜向型）在 B 段首次呈示，为核心乐汇之一，是小“音程位”连续进行，“$\delta_{I}^{1}$（+1+1+1)”是 C、$C^{1}$、$C^{2}$ 段的主题乐汇。又如 G、$G^{1}$、$G^{2}$ 段乐汇“$\delta_{I}^{25}$（+2+2)”和“$\delta_{I}^{27}$（—2—2)”等。

7. 乐汇“$\beta_{I}$”（反向型）为核心乐汇，具有较强的数理逻辑，平衡对称的等音程的反向进行，其中 F 段和 $F^{1}$ 段乐汇“$\beta_{I}^{4}$（—5+5—5+5—5+5—5+5—5+5—5)”是全曲重要的主题乐汇。还包含 $A^{1}$ 段主题乐汇“$\beta_{I}$（—3+3—3)”等。

8. 乐汇“$\varepsilon_{I}$”（连续“斜向——横向”复合型）主要起润滑和连接的作用，“音程位”似计算机程序编码，以“1”、“0”为主。包含 $B^{6}$ 段主题乐汇“$\varepsilon_{I}^{10}$（—1→0—1→0—1)”。

9. 乐汇“$\gamma_{I}$”（“反向——横向”复合型）主要出现在 $B^{8}$ 段（最大的展开段），“音程位”一端固定为“0”。

10. 乐汇“$\delta_{II}$”（斜向型）在 $A^{2}$ 段首次呈示，集中出现在 $B^{8}$ 段（最大的展开段）。

11. 乐汇“ζ”（“反向——斜向——反向”复合型）不是主题乐汇，也没有展开或衍生发展，只有 1 个变体，只出现 2 次，看似孤立的、甚至是多余的一种乐汇，但

“$\zeta^1$（+2−1−1+2+2）”却不偏不倚地恰好出现在全曲最高潮的最强奏爆发点上（301 小节），是精心缜密的设计？是作曲家灵感的“火花”？还是纯属巧合呢？这个问题通过下文的论证应该能够得到答案。

12. 乐汇“$\gamma_{II}$”（横向型）主要起连接作用，具有较强的数理逻辑。

13. 乐汇“$\eta$”（“反向——反向——斜向”复合型）是展开性的乐汇，在 C 段首次呈示，集中出现在 $G^3$ 段（最高潮段落）。

“《第四交响曲》中使用七类共十三种乐汇，282 个变体，共出现 475 次，平均每个变体出现 1.7 次，很少重复，其‘音程向位’表现出非常明显的数理关系，受到了维也纳古典乐派中具有清晰逻辑关系的乐思展开手法的影响。他常常采用简单的数学计算法进行创作，但在使用这些计算得到的素材时却有明确的审美取向，即必须创作出可听性强、能使听众产生特别审美体验的优秀作品。”①

## 三、《第四交响曲》旋律“音程向位”的衍展性

### （一）“α”（核心乐汇）“音程向位”的衍展性

“α”的发展脉络呈现出非常严密的数理逻辑性，为核心乐汇之一，在全曲共出现 75 次，有 39 种变体，下面按照数理关系进行排列并做定量分析（见表 3、表 4）。

表 3：《第四交响曲》乐汇“α”逻辑关系表Ⅰ（略，见《音乐与表演》2013 年第 2 期②）

在表 3 中，除了“8”以外，从“2”到“10”的“音程位”与“1”交替进行。$\alpha^{11}$ 与 $\alpha^{25}$ 是倒影关系，$\alpha^{19}$ 与 $\alpha^{24}$ 也是倒影关系。

**表 4 《第四交响曲》乐汇“α”逻辑关系表Ⅱ**

| 名称 | 旋律“音程向位” | 结构位置 | 出现次数 | 首音音名（主奏乐器） |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| $\alpha^{17}$ | −1−1+2 | C 段 $e^3$ 句 | 1 | $g^2$（Violin I） |
| | | F 段 $n^1$ 句 | 4 | $a^1$（Violin） |
| | | $F^1$ 段 $n^3$ 句 | 3 | $^bd^2$（Violin） |
| | | 偶然段 $C^3$ 段 $e^4$ 句 | 1 | $^be^2$（Violin I） |
| $\alpha^{34}$ | −1−3+4 | $F^1$ 段 $n^3$ 句 | 1 | $^be^2$（Trumpet） |

① 魏扬：《三首管弦乐作品中的旋律“音程向位”与和声“音程位”探究》，博士学位论文，中国音乐学院，2011 年，第 137 页。

② 魏扬：《鲁托斯拉夫斯基〈第四交响曲〉双主题群交替衍展的“透视性”结构》，《音乐与表演》2013 年第 2 期，第 28 页。

续表

| 名称 | 旋律“音程向位” | 结构位置 | 出现次数 | 首音音名（主奏乐器） |
|---|---|---|---|---|
| $\alpha^{32}$ | −5+3+2 | G段o句 | 1 | $d^1$（Violin） |
| | | G段$o^1$句 | 1 | $g^1$（Violin） |
| | | G段$o^2$句 | 1 | $d^2$（Violin） |
| | | $G^1$段o句 | 1 | $e^1$（Violin） |
| | | $G^1$段$o^1$句 | 1 | $a^1$（Violin） |
| | | $G^1$段$o^2$句 | 1 | $e^2$（Violin） |
| | | $G^2$段o句 | 1 | $^\sharp f^1$（Violin I） |
| | | $G^2$段$o^1$句 | 1 | $b^1$（Violin I） |
| $\alpha^{35}$ | −1−6+7 | $F^1$段$n^3$句 | 2 | $^\sharp f^2$（Trumpet） |
| $\alpha^{15}$ | −3−5+8 | C段i句 | 2 | $a^2$（Violin I） |
| $\alpha^{38}$ | −9+3+6 | $C^5$段$e^5$句 | 1 | $^\flat b^2$（Trumpet） |
| $\alpha^{16}$ | −3−5−1+9 | C段i句 | 1 | $a^2$（Violin I） |
| $\alpha^{10}$ | +5+6−11 | $B^1$段连接[1] | 1 | $^\flat b$（Harp） |
| $\alpha^{13}$ | +13−4−1−8 | $A^2$段$e^2$句 | 1 | $d^2$（Violin） |

在表4中，“音程位”上行之和的数值与下行之和的数值相等，隐含着对称性，例如$\alpha^{13}$，下行（−4−1−8）数值加起来是“−13”，而上行正好是“+13”，完全相等。

## （二）“β”（核心乐汇）“音程向位”的衍展性

“β”与“$\beta_1$”的发展脉络呈现出较为严密的数量逻辑性，为核心乐汇，在全曲中共出现73次，有55种变体，下面按照数理关系进行排列并做定量分析（见表5、表6）：

表5：《第四交响曲》乐汇“β”逻辑关系表Ⅰ（略，见《音乐与表演》2013年第2期①）

在表5中，从“−1+1”到“+7−7”（上、下行对称）的“音程向位”都出现了，另外，$\beta^{44}$的“音程向位”还原成单音程（−4+4−4）是$\beta_1^1$的变形，$\beta_1^5$与$\beta_1^6$是倒影关系，$\beta^2$与$\beta^{37}$是逆行关系等。

① 魏扬：《鲁托斯拉夫斯基〈第四交响曲〉双主题群交替衍展的“透视性”结构》，《音乐与表演》2013年第2期，第28页。

**表6 《第四交响曲》乐汇“β”逻辑关系表Ⅱ**

| 名称 | 旋律“音程向位” | 结构位置 | 出现次数 | 首音音名（主奏乐器） |
|---|---|---|---|---|
| $\beta^{34}$ | −1+2 | F段$n^1$句 | 1 | $^{b}a^1$（Violin） |
| | | 偶然段$B^9$段$b^{22}$句 | 1 | $^{b}c^1$（Violin Ⅰ） |
| $\beta^{14}$ | −1+2−3 | D段j句 | 1 | $^{b}b^1$（Violin） |
| $\beta^{33}$ | −3+4−4+5−5+6 | F段$n^1$句 | 1 | $f^1$（Violin） |
| $\beta^{24}$ | −6+7 | $B^5$段$b^{13}$句 | 2 | $d^3$、$^{b}e^3$（Wood、Violin） |
| $\beta^{19}$ | −7+8−9 | E段l句 | 1 | $e^3$（Violin） |
| $\beta^{20}$ | −8+9−10+11 | E段l句 | 1 | $e^3$（Violin） |

在表6中，从“−1+2”直到“−10+11”（离心式）的“音程向位”全部出现。

### （三）“γ”乐汇“音程向位”的衍展性

“γ”、“$\gamma_{Ⅰ}$”与“$\gamma_{Ⅱ}$”的发展脉络呈现出较为严密的数理逻辑性，是起连接作用的乐汇，在全曲中共出现84次，有60种变体，按照数理关系进行排列并做定量分析（见表7、表8、表9）：

表7：《第四交响曲》乐汇“γ”逻辑关系表（略，见《音乐与表演》2013年第2期①）

表7中带“0”的“音程位”从“1”到“9”都出现了，还有“11”、“12”等。

另外，$\gamma^4$与$\gamma^{12}$、$\gamma^8$与$\gamma^{28}$是倒影关系，$\gamma^3$与$\gamma^{23}$是倒影逆行关系。

表8：《第四交响曲》乐汇“$\gamma_{Ⅰ}$”逻辑关系表（略，见《音乐与表演》2013年第2期②）

在表8中，$\gamma_{Ⅰ}^{12}$与$\gamma_{Ⅰ}^{13}$、$\gamma_{Ⅰ}^{5}$与$\gamma_{Ⅰ}^{14}$、$\gamma_{Ⅰ}^{11}$与$\gamma_{Ⅰ}^{15}$、$\gamma_{Ⅰ}^{7}$与$\gamma_{Ⅰ}^{10}$、$\gamma_{Ⅰ}^{4}$与$\gamma_{Ⅰ}^{8}$、$\gamma_{Ⅰ}^{6}$与$\gamma_{Ⅰ}^{9}$都是倒影关系，其“音程向位”一端反向进行，从“−1+1”扩大到“+4−4”，另一端固定为“0”。

表9：《第四交响曲》乐汇“$\gamma_{Ⅱ}$”逻辑关系表（略，见《音乐与表演》2013年第2期③）

表9中“音程位”“0”的数量从两个到六个都出现了。其中的$\gamma_{Ⅱ}^{3}$（→0→0→0），即四个音的同音反复出现最多；其次是$\gamma_{Ⅱ}^{1}$（→0→0→0→0→0→0），即七个音的同音反复。

### （四）“δ”（核心乐汇）“音程向位”的衍展性

“δ”、“$\delta_{Ⅰ}$”和“$\delta_{Ⅱ}$”发展脉络呈现出较为严密的数理逻辑性，为核心乐汇，在全

---

①②③ 魏扬：《鲁托斯拉夫斯基〈第四交响曲〉双主题群交替衍展的“透视性”结构》，《音乐与表演》2013年第2期，第28页。

曲中共出现203次，有100种变体，按照数理关系进行排列并做定量分析（见表10、表11、表12）：

**表10 《第四交响曲》乐汇“δ”逻辑关系表**

| 名称 | 旋律“音程向位” | 结构位置 | 出现次数 | 首音音名（主奏乐器） |
|---|---|---|---|---|
| $\delta^{43}$ | －1－3 | $F^1$段$n^3$句 | 1 | $^{\flat}e^{2}$（Trumpet） |
| $\delta^{20}$ | ＋1＋3 | $A^2$段f句 | 1 | $d^2$（Violin） |
| $\delta^{39}$ | －1－1－3 | $C^1$段$h^2$句 | 1 | $^{\flat}a$（Clarinet） |
| | | 偶然段$C^2$段$h^3$句 | 3 | $^{\sharp}g^{2}$（Violin I） |
| $\delta^{35}$ | ＋1＋1＋3 | F段连接$^5$ | 1 | $^{\sharp}c^{2}$（Flute） |
| | | 偶然段$C^2$段$h^3$句 | 1 | $^{\sharp}c^{2}$（Violin I） |
| | | 偶然段$C^4$段$h^4$句 | 4 | $b^1$（Violin I） |
| $\delta^{40}$ | －3－1－1 | $F^1$段$n^2$句 | 1 | $b^1$（Violin I） |
| $\delta^{50}$ | ＋1＋3＋1 | $C^5$段$h^5$句 | 1 | f（Clarinet） |
| $\delta^{10}$ | －3－1－3 | 偶然段$B^1$段$b^5$句 | 1 | $^{\sharp}d^{2}$（Trumpet） |
| $\delta^{46}$ | －3－1－1－1 | 偶然段$C^3$段$e^4$句 | 1 | $^{\flat}g^{2}$（Violin I） |
| $\delta^{18}$ | －1－4 | $A^2$段$e^1$句 | 1 | $^{\flat}b^{2}$（Violin） |
| $\delta^{6}$ | －1－1－4 | 偶然段B段$b^2$句 | 1 | $g^2$（Clarinet） |
| | | $C^1$段$h^2$句 | 1 | f（Bass Clarinet） |
| $\delta^{5}$ | ＋4＋1＋1 | 偶然段B段$b^2$句 | 1 | $^{\flat}a^{1}$（Clarinet） |
| $\delta^{1}$ | －1－4－1－4 | 偶然段B段c句 | 1 | $a^1$（Horn） |
| $\delta^{3}$ | －1－1－4－1－1 | 偶然段B段$b^1$句 | 2 | $^{\flat}a^{2}$、$^{\sharp}f^{2}$（Clarinet） |
| $\delta^{4}$ | ＋1＋1＋4＋1＋1 | 偶然段B段$b^1$句 | 2 | $^{\sharp}d^{1}$、$^{\sharp}c^{1}$（Clarinet） |
| δ | －4－1－4－1－4 | 偶然段B段b句 | 1 | $e^2$（Trumpet） |
| $\delta^{16}$ | －1－1－5 | $A^2$段e句 | 1 | $a^2$（Violin） |
| $\delta^{14}$ | －1－1－6 | $A^2$段e句 | 1 | $^{\flat}b^{2}$（Violin） |
| $\delta^{26}$ | －1－8 | D段$b^9$句 | 1 | $^{\flat}a^{1}$（Viola） |
| | | F段$n^1$句 | 1 | $^{\flat}g^{1}$（Violin） |
| | | $F^1$段$n^3$句 | 1 | $^{\sharp}g^{2}$（Trumpet） |
| $\delta^{44}$ | －1－1－8 | $F^1$段$n^3$句 | 1 | $a^2$（Trumpet） |
| $\delta^{53}$ | ＋1＋1＋8 | $C^5$段$h^5$句 | 1 | $^{\sharp}g$（Clarinet） |
| $\delta^{45}$ | －1－9 | $F^1$段$n^3$句 | 1 | $^{\sharp}a^{2}$（Trumpet） |

续表

| 名称 | 旋律“音程向位” | 结构位置 | 出现次数 | 首音音名（主奏乐器） |
|---|---|---|---|---|
| $\delta^{34}$ | −1−1−9 | F段$n^1$句 | 1 | $a^1$（Violin） |
| | | $F^1$段$n^3$句 | 1 | $d^2$（Trumpet） |
| $\delta^{52}$ | +1+1+9 | $C^5$段$h^5$句 | 1 | g（Clarinet） |
| $\delta^{33}$ | −1−10 | F段$n^1$句 | 1 | $^b a^1$（Violin） |
| $\delta^7$ | −1−10−1−10−1 | 偶然段B段$b^2$句 | 1 | $c^4$（Piano） |
| $\delta^{51}$ | +1+1+11 | $C^5$段$h^5$句 | 1 | f（Clarinet） |
| $\delta^{30}$ | +1+1+1+11 | $B^5$段$b^{14}$句 | 1 | $^b b^1$（Violin、Flute） |

在表10中，$\delta^{20}$与$\delta^{43}$、$\delta^{35}$与$\delta^{39}$、$\delta^3$与$\delta^4$、$\delta^{44}$与$\delta^{53}$、$\delta^{34}$与$\delta^{52}$是倒影关系，$\delta^{35}$与$\delta^{40}$、$\delta^5$与$\delta^6$是逆行关系。除了“7”以外，从“3”到“11”的“音程位”与“1”交替进行，与例6中“α”乐汇的“音程位”有密切关联。

表11：《第四交响曲》乐汇“$\delta_{\mathrm{I}}$”逻辑关系表（略，《音乐与表演》2013年第2期①）

表11中音阶式进行的“音程向位”从“−1−1”逐渐扩展至“+2+1+1+2+1+1+2+2+1+2+2+1”，其中有似半音阶、有限移位调式音阶、全音阶、自然大调音阶、同主音大、小调综合调式音阶等的进行。

另外，$\delta_{\mathrm{I}}^8$与$\delta_{\mathrm{I}}^9$、$\delta_{\mathrm{I}}$与$\delta_{\mathrm{I}}^1$、$\delta_{\mathrm{I}}^3$与$\delta_{\mathrm{I}}^{10}$、$\delta_{\mathrm{I}}^{16}$与$\delta_{\mathrm{I}}^{24}$、$\delta_{\mathrm{I}}^{20}$与$\delta_{\mathrm{I}}^{32}$、$\delta_{\mathrm{I}}^{25}$与$\delta_{\mathrm{I}}^{27}$、$\delta_{\mathrm{I}}^{26}$与$\delta_{\mathrm{I}}^{28}$、$\delta_{\mathrm{I}}^{29}$与$\delta_{\mathrm{I}}^2$、$\delta_{\mathrm{I}}^4$与$\delta_{\mathrm{I}}^5$是倒影关系，$\delta_{\mathrm{I}}^{18}$与$\delta_{\mathrm{I}}^{19}$是倒影逆行关系。

表12：《第四交响曲》乐汇“$\delta_{\mathrm{II}}$”逻辑关系表（略，《音乐与表演》2013年第2期②）

表12中“音程位”从“1”至“6”都出现了。

另外，$\delta_{\mathrm{II}}^1$与$\delta_{\mathrm{II}}^{12}$、$\delta_{\mathrm{II}}^9$与$\delta_{\mathrm{II}}^{11}$、$\delta_{\mathrm{II}}^6$与$\delta_{\mathrm{II}}^7$是倒影关系。

### （五）“$\varepsilon_{\mathrm{I}}$”乐汇“音程向位”的衍展性

“$\varepsilon_{\mathrm{I}}$”的发展脉络呈现出较为严密的数理逻辑性，主要起连接作用，按数理关系进行排列并做定量分析（见表13）：

①② 魏扬：《鲁托斯拉夫斯基〈第四交响曲〉双主题群交替衍展的“透视性”结构》，《音乐与表演》2013年第2期，第28页。

**表 13 《第四交响曲》乐汇“$\varepsilon_1$”逻辑关系表**

| 名称 | 旋律“音程向位” | 结构位置 | 出现次数 | 首音音名（主奏乐器） |
|---|---|---|---|---|
| $\varepsilon_1^{12}$ | →0→0+1→0→0 | 偶然段 $B^6$ 段 $b^{16}$ 句 | 1 | $e^2$（Trumpet） |
| $\varepsilon_1^{14}$ | −1→0→0−1 | $G^3$ 段 $b^{21}$ 句 | 1 | $^bg^1$（Brass） |
| $\varepsilon_1^{2}$ | +1→0+1+1 | 偶然段 $B^1$ 段 $b^3$ 句 | 1 | $a^1$（oboe） |
| $\varepsilon_1^{10}$ | −1→0−1→0−1 | 偶然段 $B^6$ 段 $b^{16}$ 句 | 1 | $^be^2$（Trumpet） |
|  |  | $B^7$ 段 $b^{18}$ 句 | 2 | $d^1$（Violin） |
| $\varepsilon_1^{11}$ | +1→0+1→0+1→0 | 偶然段 $B^6$ 段 $b^{16}$ 句 | 1 | $^\#c^2$（Trumpet） |
| $\varepsilon_1^{1}$ | +1→0→0+1→0+1 | 偶然段 $B^1$ 段 $b^3$ 句 | 1 | $^\#g^1$（oboe） |
| $\varepsilon_1^{15}$ | −1→0→0−1→0→0−1 | $G^3$ 段 $b^{21}$ 句 | 1 | $g^1$（Brass） |
| $\varepsilon_1$ | +1→0→0→0+1→0→0+1 | 偶然段 $B^1$ 段 $b^3$ 句 | 1 | $g^1$（oboe） |
| $\varepsilon_1^{6}$ | →0+1→0+1→0+1→0+1→0 | $B^4$ 段 $b^{11}$ 句 | 1 | $^ba^1$（Violin I） |
| $\varepsilon_1^{8}$ | →0→0+1→0→0→0+1→0→0→0 +1→0→0→0+1→0→0 | $B^4$ 段 $b^{11}$ 句 | 1 | $a^1$（Violin I） |

表 13 中“音程位”从一个“1”逐渐扩展至四个“1”，在其左、右的“音程位”“0”也随之增加。

### （六）“η”乐汇“音程向位”的衍展性

“η”的发展脉络呈现出一定的数理逻辑性，主要起连接作用，按数理关系进行排列并做定量分析（见表 14）：

**表 14 《第四交响曲》乐汇“η”逻辑关系表**

| 名称 | 旋律“音程向位” | 结构位置 | 出现次数 | 首音音名（主奏乐器） |
|---|---|---|---|---|
| $\eta$ | −1−1+2−1 | C 段 $e^3$ 句 | 1 | $g^2$（Violin I） |
|  |  | 偶然段 $C^3$ 段 $e^4$ 句 | 1 | $^be^2$（Violin I） |
| $\eta^3$ | −1+2−1−1 | $G^3$ 段 $o^4$ 句 | 1 | $^be^1$（Brass） |
|  |  | $G^3$ 段 $o^5$ 句 | 5 | $^be^1$（Brass），$^be^1$、$^ba^1$、$^bd^2$（Trumpet） |
| $\eta^4$ | +1−2+1+1 | $G^3$ 段 $o^5$ 句 | 2 | $c^1$（Trumpet），g（Trombone） |
| $\eta^5$ | −1+2−1−2 | 偶然段 $D^1$ 段 $j^1$ 句 | 1 | $^be^2$（Violin I） |

表 14 中 $\eta$ 与 $\eta^3$ 是倒影逆行关系，$\eta$ 与 $\eta^4$ 是逆行关系，$\eta^3$ 与 $\eta^4$ 是倒影关系。

《第四交响曲》中的七类共十三种乐汇有 282 个变体，在曲中共出现 475 次，其“音程向位”表现出非常明显的数理逻辑，体现了乐汇之间的衍展关系。鲁托斯拉夫

斯基说：“对于曾接触过数学的人来说，是知道美的特殊概念的，我不想否定它的存在，也不遗憾它可能给予的欣喜，我认为在理解音乐的形式美方面是一个误解，我不希望在所有的数学和准数学的操作中进行辨别，今天的作曲家必须改变这种方式，作品中的任何部分都应取决于它的声音效果和它对听众所产生的心理影响。”① “‘由于他所有的作品都富有精确性，所以他的音乐是被计算的音乐，亦是富有情感的音乐’（伯丹·波斯语）。”②

## 四、《第四交响曲》中两大主题群的发展脉络

《第四交响曲》中有两大主题群，第一主题群包含19个乐段，是主要主题群，曲中最重要的主题都属于这一主题群；第二主题群包含10个乐段，是间插性主题群，曲中偶然段的主题都属于这一主题群。

### （一）第一主题群的发展脉络

第一主题群是《第四交响曲》的主要主题群，形态、性格各异的主题出现在19个乐段之中，有变化重复、也有变化再现，但与传统方式不同，其音乐材料的次第呈现体现出了不断向前发展的衍展性。而不同的主题之间亦体现出这种“材料衍展”的联系，如果将不同主题顺序连缀在一起，甚至可以构成一个发展脉络清晰的“大主题段”。

这19个乐段主题材料的衍展关系见表15：

**表15 《第四交响曲》第一主题群各主题材料的衍展关系**

| 乐段 | 乐句 | 包含乐汇 | 材料来源 |
| --- | --- | --- | --- |
| 引子 | | $\alpha\ \alpha^1$ | |
| A | a | $\beta\ \alpha^2$ | |
| | $a^1$ | $\beta^1\ \beta^2\ \beta^3\ \gamma$ | a句材料 |
| | $a^2$ | $\beta^1\ \beta^2\ \beta^4\ \beta^5\ \beta^5\ \beta^5\ \beta^6\ \beta^5$ | $a^1$句材料 |
| $A^1$ | $a^3$ | $\beta_1\ \beta_1\ \beta_1^1$ | $a^2$句材料 |
| | d | $\alpha^6\ \delta_1^1\ \alpha^7\ \delta^8\ \alpha^8\ \delta^9\ \alpha^9$ | $b^2$句、连接 |

① 魏扬：《三首管弦乐作品中的旋律“音程向位”与和声“音程位”探究》，博士学位论文，中国音乐学院，2011年，第149页。

② 刘永平：《双级控制论——鲁托斯拉夫斯基音乐中有控制偶然的作曲技法研究》，《黄钟》1988年第3期，第6页。

续表

| 乐段 | 乐句 | 包含乐汇 | 材料来源 |
| --- | --- | --- | --- |
| 引子 | | $\alpha\ \alpha^{1}$ | |
| $A^{2}$ | $d^{1}$ | $\alpha^{11}\ \delta^{13}\ \alpha^{12}\ \beta^{8}$ | d 句材料 |
| | e | $\beta^{9}\ \delta^{14}\ \delta^{15}\ \delta^{16}\ \gamma^{6}\ \gamma^{7}\ \gamma_{\mathrm{I}}\ \gamma^{8}$ | $a^{1}$ 句材料 |
| | $e^{1}$ | $\beta^{10}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{8}\ \delta_{\mathrm{I}}\ \delta^{17}\ \delta_{\mathrm{II}}\ \delta^{18}\ \delta^{19}$ | e 句材料 |
| | $e^{2}$ | $\alpha^{13}\ \zeta\ \gamma^{9}\ \delta^{20}\ \beta^{11}$ | e 句材料 |
| | f | $\delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{9}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{9}$ | d 句材料 |
| | g | $\gamma^{10}\ \gamma^{11}\ \gamma^{12}\ \gamma^{10}\ \gamma^{13}\ \beta^{12}$ | e 句材料 |
| | $g^{1}$ | $\gamma_{\mathrm{I}}^{2}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{2}\ \delta_{\mathrm{II}}^{1}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{2}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{2}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{2}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{3}$ | g 句材料 |
| C | h | $\delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}\ \delta_{\mathrm{I}}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}$ | $b^{2}$ 句材料 |
| | $h^{1}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}$ | h 句材料 |
| | i | $\beta_{\mathrm{I}}^{2}\ \beta_{\mathrm{I}}^{2}\ \alpha^{15}\ \alpha^{15}\ \alpha^{16}\ \delta^{23}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{1}$ | $a^{3}$ 句材料 |
| | $e^{3}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{8}\ \alpha^{17}\ \eta\ \delta^{24}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{8}\ \alpha^{18}\ \eta^{1}\ \delta^{25}$ | $e^{1}$ 句材料 |
| D | j | $\beta^{14}\ \beta^{15}\ \beta^{16}$ | e 句材料 |
| | k | $\alpha^{19}\ \alpha^{20}\ \alpha^{21}\ \alpha^{22}\ \eta^{2}$ | d 句材料 |
| | $k^{1}$ | $\alpha^{19}\ \alpha^{23}\ \alpha^{20}\ \beta^{17}$ | k 句材料 |
| | $b^{9}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{11}\ \delta_{\mathrm{I}}^{12}\ \delta_{\mathrm{I}}^{13}\ \alpha^{24}\ \delta^{26}\ \delta_{\mathrm{I}}^{12}\ \delta_{\mathrm{I}}^{14}$ | $b^{4}$ 句材料 |
| E | l | $\delta_{\mathrm{II}}^{5}\ \beta^{19}\ \beta^{20}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{3}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{3}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{3}$ | e 句材料 |
| | $l^{1}$ | $\beta^{21}\ \beta^{22}$ | l 句材料 |
| F | n | $\alpha^{29}\ \beta_{\mathrm{I}}^{4}\ \gamma^{21}\ \delta_{\mathrm{I}}\ \gamma^{21}$ | i 句材料 |
| | $n^{1}$ | $\delta_{\mathrm{I}}\ \delta^{26}\ \beta^{33}\ \delta^{33}\ \beta^{34}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \delta^{34}$ | n 句材料 |
| | 连接[5] | $\delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta^{35}\ \delta_{\mathrm{I}}$ | h 句材料 |
| $C^{1}$ | $h^{2}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}\ \delta_{\mathrm{I}}^{20}\ \delta^{39}\ \delta^{6}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{3}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{3}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{3}$ | h 句材料 |
| | 连接[6] | $\delta_{\mathrm{I}}^{21}\ \delta_{\mathrm{I}}^{22}\ \delta_{\mathrm{I}}^{23}\ \delta_{\mathrm{I}}^{23}\ \delta_{\mathrm{I}}^{24}$ | $b^{9}$ 句材料 |
| G | o | $\delta_{\mathrm{II}}^{9}\ \alpha^{32}$ | n 句材料 |
| | $o^{1}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{25}\ \alpha^{32}$ | o 句材料 |
| | $o^{2}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{26}\ \alpha^{32}$ | $o^{1}$ 句材料 |
| | p | $\delta_{\mathrm{I}}^{27}\ \delta_{\mathrm{I}}^{28}\ \delta_{\mathrm{I}}^{29}$ | $o^{1}$ 句材料 |

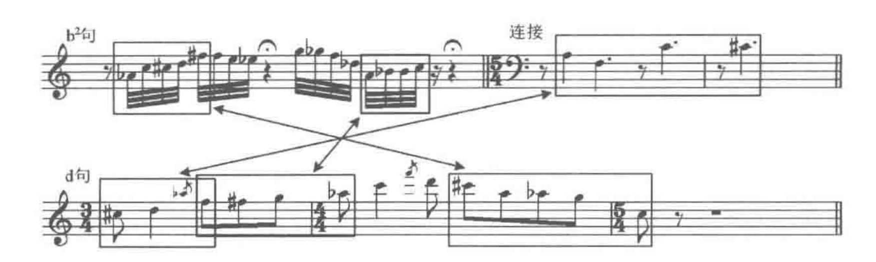
续表

| 乐段 | 乐句 | 包含乐汇 | 材料来源 |
| --- | --- | --- | --- |
| 引子 | | $\alpha\ \alpha^{1}$ | |
| $G^{1}$ | o | $\delta_{II}^{9}\ \alpha^{32}$ | o 句材料 |
| | $o^{1}$ | $\delta_{I}^{25}\ \alpha^{32}$ | $o^{1}$ 句材料 |
| | $o^{2}$ | $\delta_{I}^{26}\ \alpha^{32}$ | $o^{2}$ 句材料 |
| | p | $\delta_{I}^{27}\ \delta_{I}^{28}\ \delta_{I}^{29}$ | p 句材料 |
| $G^{2}$ | o | $\delta_{II}^{9}\ \alpha^{32}$ | o 句材料 |
| | $o^{1}$ | $\delta_{I}^{25}\ \alpha^{32}$ | $o^{1}$ 句材料 |
| | $o^{3}$ | $\delta_{I}^{26}\ \alpha^{33}$ | $o^{2}$ 句材料 |
| | 连接[8] | $\delta_{II}^{10}\ \beta_{I}^{9}$ | n 句材料 |
| $F^{1}$ | $n^{2}$ | $\beta_{I}^{4}\ \beta_{I}^{4}\ \delta_{II}^{5}\ \gamma^{26}\ \delta^{40}\ \gamma^{27}$ | n 句材料 |
| | $n^{3}$ | $\delta_{I}\ \delta^{41}\ \beta^{36}\ \delta^{42}\ \gamma_{I}^{19}\ \gamma^{28}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}\ \alpha^{17}$<br>$\delta_{I}^{8}\ \alpha^{34}\ \delta^{43}\ \alpha^{35}\ \alpha^{35}\ \alpha^{36}\ \delta^{26}\ \delta^{44}\ \delta^{45}\ \delta^{34}\ \delta_{I}$ | $n^{1}$ 句材料 |
| $G^{3}$ | $o^{4}$ | $\delta_{II}^{9}\ \eta^{3}\ \delta_{II}^{5}$ | o 句材料 |
| | $b^{21}$ | $\varepsilon_{I}^{14}\ \delta_{II}^{5}\ \varepsilon_{I}^{15}\ \beta^{37}\ \gamma^{7}$ | $b^{16}$ 句材料 |
| | $o^{5}$ | $\eta^{3}\ \delta_{II}^{11}\ \eta^{3}\ \eta^{3}\ \eta^{4}\ \eta^{3}\ \eta^{4}\ \eta^{3}\ \zeta^{1}$ | $o^{4}$ 句材料 |
| 偶然段 $C^{2}$ | $h^{3}$ | $\delta_{I}^{1}\ \delta^{35}\ \delta^{39}\ \delta^{39}\ \delta^{39}\ \delta_{I}^{1}$ | h 句材料 |
| 偶然段 $C^{3}$ | $e^{4}$ | $\delta_{I}^{8}\ \alpha^{17}\ \eta\ \delta^{46}\ \gamma_{II}^{1}\ \delta_{II}^{1}\ \delta_{I}^{30}$ | $e^{3}$ 句材料 |
| 偶然段 $C^{4}$ | $h^{4}$ | $\delta^{35}\ \delta^{47}\ \delta^{35}\ \delta^{47}\ \delta^{35}\ \delta^{47}\ \delta^{35}\ \delta^{47}\ \beta^{38}$ | $h^{3}$ 句材料 |
| 偶然段 $D^{1}$ | $j^{1}$ | $\eta^{5}\ \delta_{II}^{11}\ \delta_{II}^{1}\ \eta^{6}$ | j 句材料 |
| 偶然段 $D^{2}$ | $k^{2}$ | $\alpha^{37}\ \eta^{7}\ \alpha^{11}\ \eta^{8}\ \delta_{II}^{12}$ | k 句材料 |
| $C^{5}$ | $h^{5}$ | $\delta_{I}^{31}\ \delta_{I}^{32}\ \delta^{50}\ \delta^{51}\ \delta^{52}\ \delta^{53}$ | h 句材料 |
| | $e^{5}$ | $\beta^{39}\ \beta^{40}\ \beta^{40}\ \beta^{41}\ \beta^{42}\ \delta_{II}^{7}\ \alpha^{38}\ \beta^{43}$ | e 句材料 |
| 尾声 | | $\gamma^{29}\ \beta^{44}\ \gamma_{II}^{1}$ | l 句材料 |

从表 15 中可见，$A^{1}$ 段 d 句、C 段 h 句和 $G^{3}$ 段 $b^{21}$ 句的材料与第二主题群有关联，但是，除此之外的其他部分材料都源自第一主题群前面呈示的材料（见谱例 4 至谱例 11），下面分别予以分析说明：

1. d 句材料源于 $b^{2}$ 句和连接

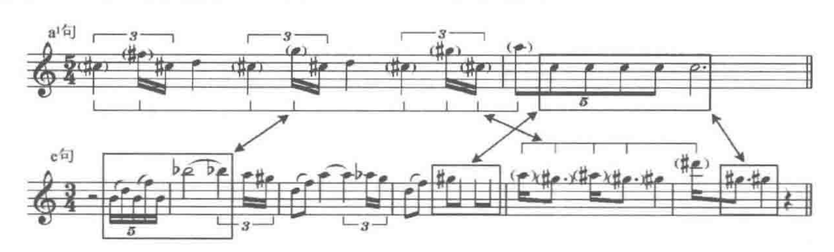
谱例 4：《第四交响曲》d 句材料源于 $b^{2}$ 句和连接的对照




谱例4中$A^1$段d句的主要材料来自连接和B段$b^2$句，而连接材料源自引子材料。例4中d句第一个方框中材料的“音程向位”是“+1+6−3”，而连接材料的“音程向位”是“−4+7+1”，作倒影逆行之后为“+1+7−4”，与“+1+6−3”是“音程向”相同、“音程位”类似的进行。d句第二个方框中材料的“音程向位”是“+1+1+1”，而$b^2$句第二个方框中材料的“音程向位”也是“+1+1+1”。d句第三个方框中材料的“音程向位”是“−4−1−1−7”，而$b^2$句第一个方框中材料的“音程向位”是“+4+1+1+4”，作倒影后为“−4−1−1−4”，与“−4−1−1−7”是“音程向”相同、“音程位”类似的进行。

2. e句材料源于$a^1$句

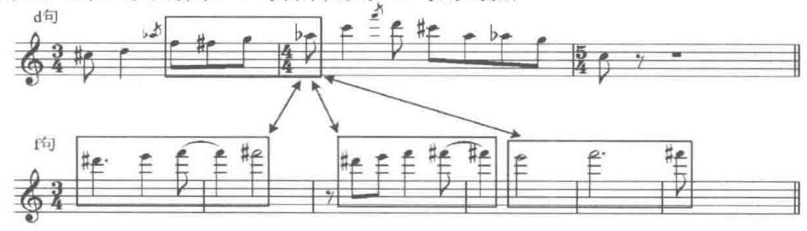
谱例5：《第四交响曲》e句材料源于$a^1$句的对照




谱例5中$A^2$段e句的主要材料来自A段$a^1$句，e句第一个方框中材料的“音程向位”是“+3−3+6−6+11”，上框中带小括号的音高材料“音程向位”是“−1+2−2+7”，而$a^1$句下框中带小括号的音高材料“音程向位”是“+5−5+6−6+7−7+8”，是“音程向位”类似的进行。e句第二个方框中材料的“音程向位”是“→0→0→0”，第三个方框中材料的“音程向位”是“→0”，而$a^1$句方框中材料的“音程向位”是“→0→0→0→0”。

3. f句材料源于d句

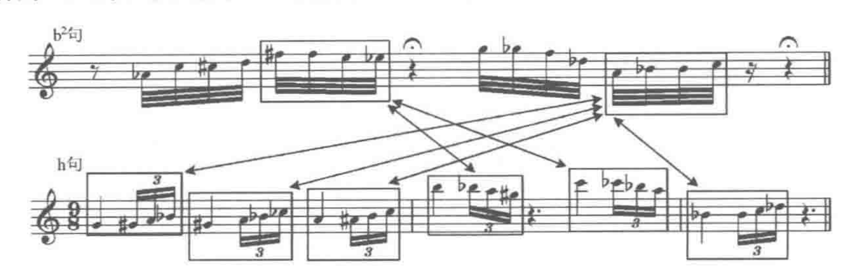
谱例6：《第四交响曲》f句材料源于d句的对照



谱例 6 中 $A^2$ 段 f 句的主要材料来自 $A^1$ 段 d 句，f 句第一、二个方框中材料的“音程向位”是“+1+1+1”，第三个方框中材料的“音程向位”是“+1+1”，而 d 句方框中材料的“音程向位”是“+1+1+1”。

4. h 句材料源于 $b^2$ 句
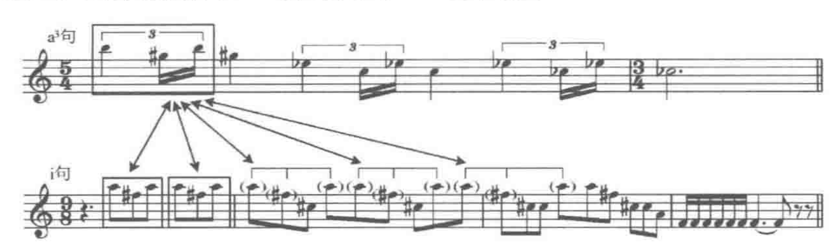
谱例 7：《第四交响曲》h 句材料源于 $b^2$ 句的对照




谱例 7 中 C 段 h 句的主要材料来自 B 段 $b^2$ 句，h 句第一、二、三、六个方框中材料的“音程向位”是“+1+1+1”，而 $b^2$ 句第二个方框中材料的“音程向位”是“+1+1+1”。h 句第四、五个方框中材料的“音程向位”是“−1−1−1”，而 $b^2$ 句第一个方框中材料的“音程向位”是“−1−1−1”。

5. i 句材料源于 $a^3$ 句

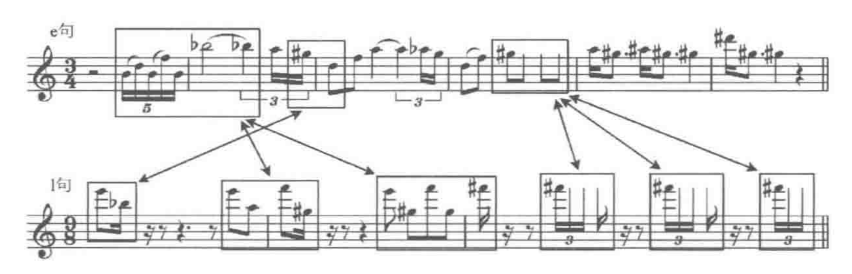
谱例 8：《第四交响曲》i 句材料源于 $a^3$ 句的对照




谱例 8 中 C 段 i 句的主要材料来自 $A^1$ 段 $a^3$ 句，i 句所选中材料的“音程向位”都是“−3+3”，而 $a^3$ 句方框中材料的“音程向位”也是“−3+3”。

6. l 句材料源于 e 句

谱例 9：《第四交响曲》l 句材料源于 e 句的对照

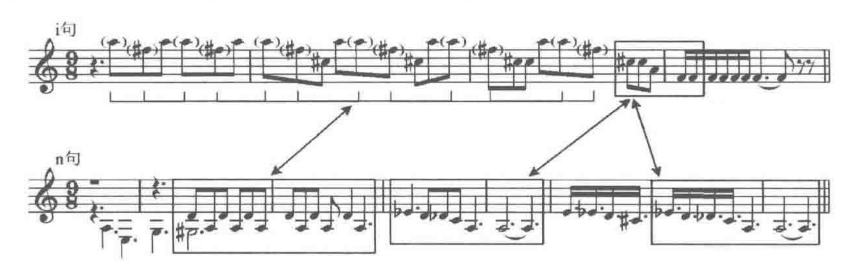



谱例 9 中 E 段 l 句的主要材料来自 $A^2$ 段 e 句，l 句第一个方框中材料的“音程向

位”是“－6”，而 e 句第二个方框中材料的“音程向位”也是“－6”。l 句第二个方框中材料的“音程向位”是“－7＋8－9”，第三个方框中材料的“音程向位”是“－8＋9－10＋11”，而 e 句第一个方框中材料的“音程向位”是“＋3－3＋6－6＋11”，是“音程向位”类似的进行。l 句第四、五、六个方框中材料的“音程向位”是“→0→0→0”，而 e 句第三个方框中材料的“音程向位”也是“→0→0→0”。

7. n 句材料源于 i 句

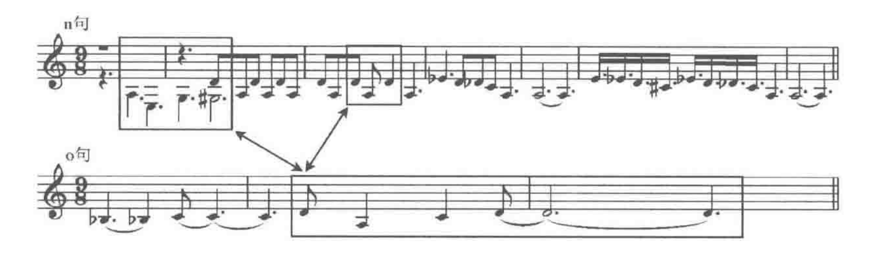
谱例 10：《第四交响曲》n 句材料源于 i 句的对照




谱例 10 中 F 段 n 句主要材料来自 C 段 i 句：n 句第一个方框“－5＋5－5＋5－5＋5－5＋5－5＋5－5”，而 i 句下框中带括号的音高材料“－3＋3－3＋3－3＋3－3＋3－3＋3－3”，是“音程向位”类似的进行；n 句第二、三个方框“－1－1－1－3→0”，而 i 句方框“－1－3－4→0”，是“音程向位”类似的进行。

8. o 句材料源于 n 句

谱例 11：《第四交响曲》o 句材料源于 n 句的对照




谱例 11 中的 G 段 o 句主要材料来自 F 段 n 句，o 句方框“音程向位”是“－5＋3＋2”，而 n 句第一个方框“音程向位”是“－5＋3＋1”，第二个方框“音程向位”是“－5＋5”，是“音程向位”类似的进行。

### （二）第二主题群的发展脉络

第二主题群是《第四交响曲》的间插性主题群，曲中偶然段的主题都属于这一主题群。形态、性格各异的主题出现在十个乐段之中，其音乐材料的次第呈现也体现出了不断向前发展的衍展性。这十个乐段主题材料的衍展关系见表 16：

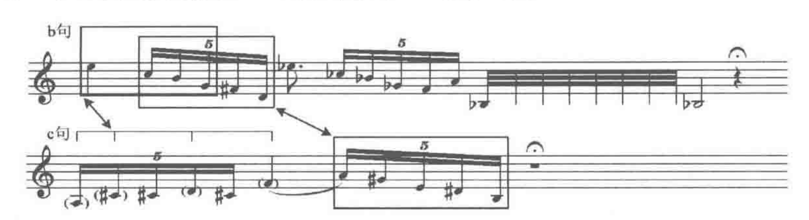
**表 16 《第四交响曲》第二主题群各主题材料的衍展关系**

| 乐段 | 乐句 | 包含乐汇 | 材料来源 |
| --- | --- | --- | --- |
| 偶然段 B | b | $\delta\ \alpha^{3}\ \gamma^{1}$ | |
| | c | $\varepsilon\ \varepsilon\ \delta^{1}\ \delta^{2}$ | b 句材料派生 |
| | $b^{1}$ | $\delta^{3}\ \delta^{4}\ \delta^{3}\ \delta^{4}$ | b 句材料 |
| | $b^{2}$ | $\delta^{5}\ \delta_{\mathrm{I}}\ \delta^{6}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta^{7}\ \alpha^{4}$ | $b^{1}$ 句材料 |
| | 连接 | $\alpha^{5}$ | 引子材料 |
| 偶然段 $B^{1}$ | $b^{3}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{2}\ \delta_{\mathrm{I}}^{3}\ \delta_{\mathrm{I}}^{4}\ \gamma^{2}\ \gamma^{3}\ \gamma^{4}\ \delta_{\mathrm{I}}^{5}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{1}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{2}$ | $b^{1}$ 句材料 |
| | $b^{4}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{2}\ \delta_{\mathrm{I}}^{6}\ \delta_{\mathrm{I}}^{2}\ \delta_{\mathrm{I}}^{7}\ \delta_{\mathrm{I}}^{2}\ \delta_{\mathrm{I}}^{6}\ \delta_{\mathrm{I}}^{2}\ \delta_{\mathrm{I}}^{7}\ \delta_{\mathrm{I}}^{2}\ \delta_{\mathrm{I}}^{7}\ \delta_{\mathrm{I}}^{2}$ | $b^{3}$ 句材料 |
| | $b^{5}$ | $\gamma^{5}\ \delta^{10}\ \beta^{7}\ \beta^{7}\ \beta^{7}\ \delta^{11}\ \delta^{12}$ | b 句材料倒装 |
| | 连接$^{1}$ | $\alpha^{10}$ | 引子材料 |
| 偶然段 $B^{2}$ | $b^{6}$ | $\delta_{\mathrm{II}}^{2}\ \delta^{21}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{3}\ \delta_{\mathrm{I}}^{1}\ \delta_{\mathrm{I}}^{10}\ \gamma^{14}\ \alpha^{14}\ \gamma_{\mathrm{II}}$ | $b^{3}$ 句、e 句材料 |
| | 连接$^{2}$ | $\delta^{22}$ | $b^{1}$ 句材料 |
| $B^{3}$ | $b^{7}$ | $\delta_{\mathrm{II}}^{3}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{4}\ \gamma^{15}\ \beta^{13}$ | $b^{3}$ 句材料 |
| | $b^{8}$ | $\delta_{\mathrm{II}}^{3}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{5}\ \delta_{\mathrm{II}}^{4}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{2}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{3}$ | $b^{7}$ 句材料 |
| $B^{4}$ | $b^{10}$ | $\delta_{\mathrm{II}}^{3}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{5}\ \delta_{\mathrm{II}}^{4}\ \gamma^{16}\ \delta_{\mathrm{II}}^{3}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{5}\ \delta_{\mathrm{II}}^{4}\ \beta^{18}$ | $b^{8}$ 句材料 |
| | $b^{11}$ | $\delta_{\mathrm{I}}^{10}\ \delta^{27}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{6}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{7}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{8}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{9}\ \delta^{28}\ \delta^{29}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \delta_{\mathrm{I}}^{15}$ $\alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}\ \alpha^{25}\ \alpha^{11}\ \alpha^{25}$ | $b^{7}$ 句材料 |
| $B^{5}$ | $b^{12}$ | $\gamma^{5}\ \gamma^{17}\ \gamma^{5}\ \beta^{13}\ \beta^{23}$ | $b^{5}$ 句材料 |
| | $b^{13}$ | $\beta^{24}\ \beta^{24}\ \alpha^{26}$ | $b^{12}$ 句材料 |
| | $b^{14}$ | $\beta^{25}\ \alpha^{27}\ \beta^{25}\ \delta^{30}\ \beta^{26}$ | $b^{13}$ 句材料 |
| | $b^{15}$ | $\beta^{27}$ | $b^{14}$ 句材料 |
| | 连接$^{3}$ | $\gamma^{18}\ \delta^{31}\ \delta_{\mathrm{I}}^{16}\ \delta_{\mathrm{I}}^{16}\ \beta_{\mathrm{I}}^{3}$ | 连接$^{2}$ 材料 |
| 偶然段 $B^{6}$ | $b^{16}$ | $\varepsilon_{\mathrm{I}}^{10}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{11}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{12}\ \delta_{\mathrm{I}}^{17}\ \delta_{\mathrm{I}}^{18}\ \delta_{\mathrm{I}}^{19}\ \delta_{\mathrm{I}}^{18}$ | $b^{3}$ 句材料 |
| | $b^{17}$ | $\beta^{28}\ \gamma^{19}\ \alpha^{28}\ \beta^{29}\ \gamma^{20}\ \beta^{30}\ \beta^{31}$ | $b^{14}$ 句材料 |
| | m | $\beta^{32}$ | $a^{1}$ 句材料 |
| | 连接$^{4}$ | $\delta^{32}$ | 连接$^{2}$ 材料 |
| $B^{7}$ | $b^{18}$ | $\delta_{\mathrm{II}}^{6}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{10}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{10}\ \alpha^{30}\ \delta^{36}\ \alpha^{30}\ \delta^{36}\ \delta^{37}\ \delta^{38}\ \gamma^{22}$ | $b^{16}$ 句、$b^{6}$ 句材料 |
| 偶然段 $B^{8}$ | $c^{1}$ | $\delta_{\mathrm{II}}^{6}\ \delta_{\mathrm{II}}^{6}\ \delta_{\mathrm{II}}^{7}\ \beta_{\mathrm{I}}^{1}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{4}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{5}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{6}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{7}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{8}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{9}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{10}$ $\delta_{\mathrm{II}}^{6}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{11}\ \delta_{\mathrm{II}}^{1}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{4}\ \beta_{\mathrm{I}}^{5}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{10}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{4}\ \beta_{\mathrm{I}}^{6}\ \delta_{\mathrm{II}}^{6}\ \delta_{\mathrm{II}}^{8}\ \beta_{\mathrm{I}}^{7}\ \delta_{\mathrm{II}}^{7}$ $\gamma_{\mathrm{I}}^{12}\ \beta_{\mathrm{I}}^{6}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{9}\ \delta_{\mathrm{II}}^{7}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{5}\ \delta_{\mathrm{II}}^{1}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{13}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{14}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{15}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{10}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{8}$ | c 句材料 |
| | $b^{19}$ | $\beta^{35}\ \alpha^{31}\ \gamma^{1}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{16}\ \delta_{\mathrm{II}}^{6}$ | $b^{2}$ 句材料 |
| | $b^{20}$ | $\gamma^{23}\ \gamma^{24}\ \beta_{\mathrm{I}}^{8}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{17}\ \delta_{\mathrm{II}}^{7}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{18}\ \delta_{\mathrm{II}}^{6}$ | $b^{16}$ 句材料 |
| | 连接$^{7}$ | $\gamma_{\mathrm{II}}^{6}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{7}\ \gamma_{\mathrm{II}}^{8}\ \varepsilon_{\mathrm{I}}^{13}\ \gamma^{25}$ | $c^{1}$ 句材料 |
| 偶然段 $B^{9}$ | $b^{22}$ | $\alpha^{25}\ \gamma_{\mathrm{I}}^{20}\ \beta^{34}\ \delta_{\mathrm{I}}^{8}$ | $b^{11}$ 句材料 |
| | 连接$^{9}$ | $\delta^{48}\ \delta^{49}\ \delta_{\mathrm{I}}\ \delta^{49}\ \delta^{49}\ \delta^{49}\ \delta^{49}$ | 引子材料 |

从表 16 中可见，连接的材料与引子的材料有关联，$B^2$ 段 $b^6$ 句、$B^6$ 段 m 句的材料与第一主题群有关联，但是，除此之外的其他部分材料都源自第二主题群前面呈示的材料（见例 12 至例 14），下面举例分析说明：

1. c 句材料源于 b 句

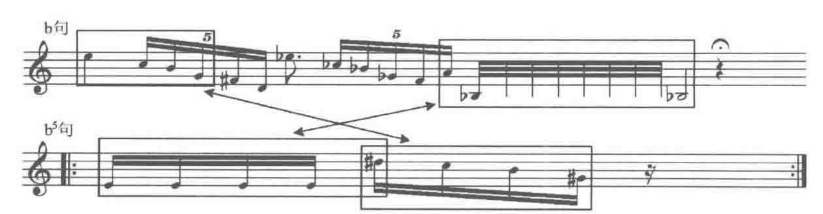
谱例 12：《第四交响曲》c 句材料源于 b 句的对照




谱例 12 中的 B 段 c 句主要材料来自 B 段 b 句，c 句下框中带小括号的音高材料“音程向位”是“＋4＋1＋3”，而 b 句第一个方框中材料的“音程向位”是“－4－1－4”，作倒影后为“＋4＋1＋4”，与“＋4＋1＋3”类似。c 句方框中材料的“音程向位”是“－1－4－1－4”，而 b 句第二个方框中材料的“音程向位”也是“－1－4－1－4”。

2. $b^5$ 句材料源于 b 句

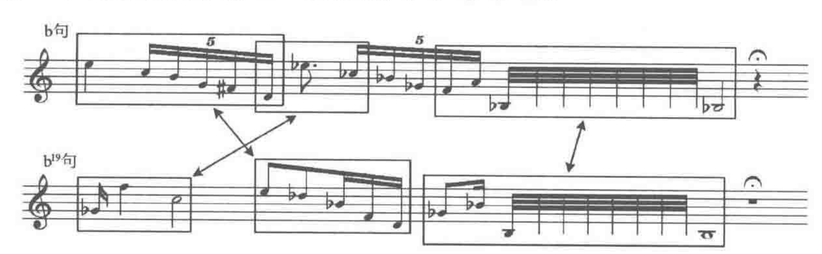
谱例 13：《第四交响曲》$b^5$ 句材料源于 b 句的对照




谱例 13 中 $B^1$ 段 $b^5$ 句主要材料来自 B 段 b 句，$b^5$ 句第一个方框中材料的“音程向位”是“→0→0→0＋11”，而 b 句第二个方框中材料的“音程向位”是“－11→0→0→0→0→0→0→0→0”，作逆行后为“→0→0→0→0→0→0→0→0＋11”，与“→0→0→0＋11”类似。$b^5$ 句第二个方框中材料的“音程向位”是“－3－1－3”，而 b 句第一个方框中材料的“音程向位”是“－4－1－4”，与“－3－1－3”类似。

3. $b^{19}$ 句材料源于 b 句

谱例 14：《第四交响曲》$b^{19}$ 句材料源于 b 句的对照



谱例14中$B^8$段$b^{19}$句主要材料来自B段b句：$b^{19}$句第一个方框“＋11－5”，而b句第二个方框“＋13－4”，两者类似；$b^{19}$句第二个方框“－3－3－5－3”，而b句第一个方框“－4－1－4－1－4”，“音程向”类似，“音程位”总和都是“14”；$b^{19}$句第三个方框“＋4－11→0→0→0→0→0→0→0→0”，与b句第三个方框相同。

“自16世纪以来，有机成长的原则对西方大多数作曲家的作品来说似乎是最重要的，重复单位的构成体往往很容易辨认。重复可以发生在音乐作品中的不同结构等级当中：细胞——动机——主题——乐句——乐段。音乐材料的重复与人们的语言陈述有很多的共性，在某种意义上可以认为，在变形中改写一个乐句也是具有创造性的。在心理上，我们对令人满意的音乐结构的感受，往往取决于再听到留有记忆的音乐材料（重复）和一种有比例的变形重复的应用。这两者之间很好地平衡，其结果是将最初陈述的音乐引向一种全方位、立体的发展层面。从鲁托斯拉夫斯基的种种观念中我们可以引申、受益，来检验一下在曲式中重复的作用。它的内在特征是来自于人类语言陈述的基础。”① 而《第四交响曲》这两大主题群中形态、性格各异的主题，其音乐材料的次第呈现完美地体现出了“有比例的变形重复”，形成不断向前发展的衍展性，将音乐“引向全方位、立体化的发展”。

## 五、《第四交响曲》结构的深层逻辑

“鲁托斯拉夫斯基对基于哲学（特别是东方哲学）和即兴演奏进而导致音乐结构放任自流的开放曲式并不感兴趣，而对继承和更新在事先规定好的形体内，以建筑法结构和控制音乐过程的封闭曲式原则却十分崇尚……经过合理地筹划富有戏剧性和创新意义的封闭曲式，而获得的超乎寻常的音乐风格，从某种意义上讲，就是受到维也纳古典乐派培植的对尚未打开的那种宏大形式的愿望的真实反映。”② 但与古典风格不同的是，古典时期奏鸣曲分量较重的是第一乐章，而鲁托斯拉夫斯基将重要的音乐发展和高潮留到第二乐章，特别是临近结束的位置，有的理论家称之为“后重结构”。在他第二时期创作的《乐队协奏曲》中就运用了这种结构方法，而以《第二交响曲》与《第四交响曲》最为典型。这些作品都只有两个乐章，第一乐章短小且无充分发展、不完满且缺乏独立性，而第二乐章则出现大规模的乐思衍生和展开达至音乐高潮。

除此之外，通过上文微观的旋律“音程向位”分析论证，笔者领悟到了《第四交响曲》双主题群交替衍展的“透视”性结构特征，见表17：

---

① 姚恒璐：《鲁托斯拉夫斯基作品中音乐语言陈述结构的组织逻辑》，《中央音乐学院学报》1998年第1期，第55页。

② 刘永平：《论鲁托斯拉夫斯基的宏节奏结构》，《黄钟》1989年第2期，第47页。

**表 17 《第四交响曲》结构的深层逻辑图**

（第一乐章）引子

A［a $a^1$ $a^2$］——偶然段 B［b c $b^1$ $b^2$］；连接

$A^1$［$a^3$ d］——偶然段 $B^1$［$b^3$ $b^4$ $b^5$］；连接$^1$

$A^2$［$d^1$ e $e^1$ $e^2$ f g $g^1$］——偶然段 $B^2$［$b^6$］

（第二乐章）连接$^2$

C［h $h^1$ i $e^3$］——$B^3$［$b^7$ $b^8$］

D［j k $k^1$ $b^9$］——$B^4$［$b^{10}$ $b^{11}$］

E［l $l^1$］——$B^5$［$b^{12}$ $b^{13}$ $b^{14}$ $b^{15}$］；连接$^3$；偶然段 $B^6$［$b^{16}$ $b^{17}$ m］；连接$^4$

F［n $n^1$］；连接$^5$——$B^7$［$b^{18}$］

$C^1$［$h^2$］；连接$^6$——偶然段 $B^8$［$c^1$ $b^{19}$ $b^{20}$］；连接$^7$

G［o $o^1$ $o^2$ p］；$G^1$［o $o^1$ $o^2$ p］；$G^2$［o $o^1$ $o^3$］；连接$^8$；$F^1$［$n^2$ $n^3$］；$G^3$［$o^4$ $b^{21}$ $o^5$］；偶然段 $C^2$［$h^3$］；偶然段 $C^3$［$e^4$］；偶然段 $C^4$［$h^4$］；偶然段 $D^1$［$j^1$］；偶然段 $D^2$［$k^2$］——偶然段 $B^9$［$b^{22}$］；连接$^9$

$C^5$［$h^5$ $e^5$］

尾声

“来源于美术结构术语的‘透视’一词，原指整体画面中构图的深度和非平面式的立体感，同时也强调了整体作品结构中的层次，鲁托斯拉夫斯基在此将视觉艺术的感受运用到以持续时间为进行特点的听觉艺术的创作上，形象地以这一术语泛指在音乐作品中‘一个问题的多方面的联系’——它既涉及那种前面具有‘概括性’、后面具有‘细节性’的音乐语言的陈述方式，也关系到在整体音乐作品的布局中立体式的结构层次。”① 表 17 中的破折号意味着“交替”，破折号左边是第一主题群段落，右边是第二主题群段落，各主题群中材料的衍展关系在第三、四节已通过旋律“音程向位”的分析得到证明。而这种“双主题群交替衍展”最终达到了“整体画面中构图的深度和非平面式的立体感”，即“透视感”。

## 六、《第四交响曲》音乐的戏剧性形象解读

“《第四交响曲》双主题群线条的多种音响织体并置导致了矛盾冲突，使音乐的表现富有戏剧性。早在 50 年代，鲁托斯拉夫斯基的音乐就以富有戏剧性而著称。这种倾向在晚期音乐中更为突出，个别乐器或乐器组被作曲家戏剧化，如同一个个内涵丰富、性格鲜明的戏剧角色。”② 例如 1964 年创作的《弦乐四重奏》排练号 35 号大提琴的拨奏被称为“次要情节”。“《弦乐四重奏》含有大量的段落短小、又相当不连贯的

---

① 姚恒璐：《鲁托斯拉夫斯基作品中音乐语言陈述结构的组织逻辑》，《中央音乐学院学报》1998 年第 1 期，第 57 页。

② 魏扬：《三首管弦乐作品中的旋律“音程向位”与和声“音程位”探究》，博士学位论文，中国音乐学院，2011 年，第 161 页。

音乐陈述，体现了高度的部分化，为了使其形成一个有机的整体，各部分以越来越短的结构……将对比鲜明的织体前后相连，每一个织体都比前一个短，快速的音响图像连接，犹如电影中从一个镜头切换到另一个镜头的效果。”① 1969—1970 年创作的《大提琴协奏曲》，题献给马斯提斯拉夫·罗斯特洛波维奇（苏联大提琴家），作品中有许多戏剧性的设计，暗指罗斯特洛波维奇当时同苏联保安机构的冲突，这些隐喻在作品排练时被详尽地解释出来，大提琴以较自由的戏剧语言描绘与乐队间的斗争，首演时罗斯特罗波维奇称：“这首作品是一个 20 世纪‘堂吉诃德’的故事”，这与作曲家创作之初的想法——矛盾冲突的原则是一致的。鲁托斯拉夫斯基说：“我从其它艺术中，特别是从戏剧中，借鉴了同类的因素。”鲁托斯拉夫斯基将戏剧语言转化为音乐主题和音响织体，极富人性化、世俗化的音乐更容易听懂，使听众备受感染。

《第四交响曲》音乐富有戏剧性，蕴含着深刻的哲理思想。是否可以这样设想：这首作品是鲁托斯拉夫斯基对自己 80 年人生的回望，也是对人世间芸芸众生都要经历的生老病死、喜怒哀乐、悲欢离合、爱恨情仇、社会重压、政治剧变的回望。音乐表现了形形色色的人物形象及其内心世界，特别是社会上小人物的精神面貌，例如：第一段音乐描述在墓园中散步（竖琴），神（即鲁托斯拉夫斯基本人，也泛指所有高智慧的人）发出感慨（木管）；第二段音乐如电影中的蒙太奇手法，从神界切换到人间，十二音和声背景代表人间的纷乱嘈杂，一个意气风发的年轻人（可能是鲁托斯拉夫斯基本人）（小号）出场，紧接着是千叮万嘱的父亲（圆号）和充满无限爱意的糊涂母亲（木管）；之后的音乐在神界与人界交替呈现，各色人物粉墨登场，有彪悍的莽汉、呆板的书生、情窦初开的少女、虚弱的病人、傲慢的贵妇、纯真的儿童、饶舌的老妪，等等。但在不可抗拒的命运主题的巨大威力作用下，一切都将毁灭，人们的苦苦哀求最终也如风卷残云般荡然无存，星球的运转、宇宙的膨胀如坦克车般从人类头顶轧了过去。情绪是悲观的、情感是悲悯的，具有浓郁的浪漫主义气质。早在他 45 岁时为弦乐队而作的《哀歌》就已体现出他那带有“苦行”特点的个性音乐风格，这种“苦行”特色在《第四交响曲》中又一次鲜明地体现出来。“哲理性是交响音乐的最高境界。这要求作曲家有渊博的学识，丰富的阅历，有哲理性的思维能力，并能对时代所提出的问题做出有创见的回答。”② 虽然鲁托斯拉夫斯基《第四交响曲》作曲技法的运用完全不同于贝多芬的《命运交响曲》，但在命运面前的表现却与贝多芬截然相反，这可能也是 80 岁老人与 35 岁年轻人眼界的不同之处。

---

① 刘永平：《有限偶然的微节奏组织——鲁托斯拉夫斯基〈弦乐四重奏〉研究》，《黄钟》2003 年第 1 期，第 15 页。

② 徐振民：《忘年拼搏、执着追求——作曲家王仁梁和他的新作〈音诗〉》，《人民音乐》1992 年第 3 期，第 13 页。

## 结 语

《第四交响曲》以“α”、“β”和“δ”类乐汇为核心，共13种乐汇各具特色的旋律“音程向位”联合支撑起两大主题群，具有衍展关系的两股主题群“线条”交替着向前发展，最终使整体作品结构中的层次“立体化”，形成犹如美术作品中的“透视”效果。“在诸家争雄众彩纷呈的世界乐坛上，波兰现代作曲家鲁托斯拉夫斯基既不崇尚于以‘整体序列’为代表的‘唯理主义’，也非沉醉于以‘绝对偶然’为代表的‘反理主义’，而是博取众长，融严谨与自由、控制与偶然为一体，以令人敬畏的艺术魅力和严肃妥帖的音乐语言，确立了具有鲜明个性的音乐风格，被誉为20世纪最伟大的作曲家之一。”① 鲁托斯拉夫斯基说：“创作一首既容易演奏又不丧失某些重要东西的作品是何等困难。”这些“重要的东西”对于他来说即包括作曲技术特别是音乐结构上的突破创新，也包括表现神圣伟大的人类情感。“正如库尔特·斯所说：‘不管鲁托斯拉夫斯基的最新作品具有何种实验性，其音乐活力连同他的传统技巧训练，使他那些甚至是探索性的、走在别人前头的作品，也具有在今天极少数作曲家中能见到的一种令人敬畏的端庄、严肃和妥帖的表现力’。”②

**作者简介：**魏扬（1975— ），博士，教授，华南师范大学音乐学院作曲理论部副主任，2+2中美联合办学理论教研室主任，硕士研究生导师。研究方向：作曲与作曲技术理论。

原载《音乐与表演》2013年第2期，收入本书时有删减

① 刘永平：《有限偶然的微节奏组织——鲁托斯拉夫斯基〈弦乐四重奏〉研究》，《黄钟》2003年第1期，第15页。
② 刘永平：《鲁托斯拉夫斯基有控制的偶然对位研究》，《黄钟》1987年第3期，第54页。

吴 凡

# 国家意志与村落生活的逻辑演绎

## ——赣南“卫东宣传队”四十年变迁研究

### 一、“运动”·生命·符号

观察近30年来的音乐研究可以看到，中国学者开展了“眼光向下”的“革命”、更多地关注区域性（或较小社区的）课题和“将目光投向人”的研究。音乐学术界希冀将生动的、复杂的民众生活基础还给严肃的大历史。国家与社会的关系，是社会生活中最基本也是最复杂的关系。在实践运用中，它被越来越多地作为一种阐释模式用于解释和分析中国社会历史变迁与现代化进程，成为当代中国之学术研究的框架。

站在草根社会的立场，自下而上地理解国家权力对基层社会的作用，我们面临的问题诸如：个体的生命历程如何与整个社会及其变迁发生联系，如何与国家的历史进程相关联？我们何以能够透过个人生活史和微观层面的民间历史资料，理解和解释社会的运作？解答上述问题，“运动”是十分重要的切入点。与西方生命历程研究所强调的“事件”不同，与人类学研究经常关注的相对于日常生活的重要时刻、特殊时间也不同，“运动”在中国半个世纪的社会历史中已经成为常态形的动员和运作机制。通过这一机制，国家权力与政治力量深刻而透彻地嵌入普通民众的日常生活之中。[①]

对于中国近现代音乐史而言，1966－1976年这10年是一个“面目模糊”的历史时期。时至今日，许多信息依然处于未知或封存的状态。对于笔者（70年代生人）而言，我对它的记忆，主要通过咿呀学语和懵懂记事之初父辈们有意无意的“念叨”，和长大后看到或阅读到的电影、文字记录与描述，可谓是“被”记忆了那段日子。

无论是否真的理解那个特殊年代，在记忆中的那段并非久远却有些陌生的历史，是与现在人们生活中的一些耳熟能详、信手拈来的音乐片段纠结缠绕在一起的。例

---

① 郭于华：《民间社会与仪式国家：一种权力实践的解释——陕北骥村的仪式与社会变迁研究》，载《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社2000年版，第363页。

如:《大海航行靠舵手》等朗朗上口的语录歌、极具艺术价值的八个样板戏、20世纪华人音乐经典作品《黄河》钢琴协奏曲等。如果说上述音乐是当时城市空间中极少数被允许生存的该类文化符号，那么，对于农村人口占绝对多数的农业大国而言，遍及乡野、能够与音乐画上意向关联的符号当属业余“毛泽东思想宣传队”。它是文化大革命期间、于1968年起在各地、各系统成立的派驻教育、文化等单位的组织。[①] 这个随着时代而创造出来的文化符号，在同一历史阶段遍及不同地域和文化空间，为不同身份的人们使用着，用音声这一特殊“工具”和不同的表演形式，进行着政策宣传和推介，形成为国家和社会之间的沟通之渠。

尽管十年期间对于传统文化的强烈冲击、甚至形成某些乐种的“断流”，已然成为不可否认的事实——从各地不同被访谈者所呈现出的历史记忆里，当时的传统音乐基本处于“失语”的隐匿状态，但作为长期扎根田野的音乐学者，自然不会断言其间村落原有的传统乐种已然完全消失或中断。相对而言，由于“运动”，自上而下生发的新型文化样态——毛泽东思想宣传队，作为不可或缺的时令音乐文化符号，使用着政策允许范围之内的音乐类型、采借地方音乐的片段，大张旗鼓地喧闹着、鸣响着。它成为特殊年代中难得的、可以在公开场合“放声歌唱”的组织。在一定程度上，它还代替了某些传统文化，生发出原本属于后者的作用和影响。

一般来说，散布于中国大陆村镇中的此类组织，生命力相当有限，多数在20世纪70年代末就淡出了历史的舞台，但现实生活却时常无意间提醒着人们，应该记起那段不该忘却的历史。本文研究对象——赣南宁都县赖村镇围足村卫东宣传队，是“文革”初期依照国家政策创办的数以千计的民间班社之一。较为另类的是，作为村落表演符号的它，不仅没有随着“运动”的结束和时间的流逝而消失，还将名称及其活动延续至今。这一现象不仅在江西这片“红”土地上十分少有，而且是在全国各地都极为罕见。尽管自建队40余年来略有中断，且运作模式、人员构成均发生了根本变化；尽管表演内容已全盘更新，其成员们秉承着初创时期的精神，依然将它经营得有声有色，融入到百姓的日常生活之中，活跃于各类民俗活动及表演舞台之上。在其近半个世纪的发展脉络之中，清晰地呈现出国家与社会、精英与大众、政治与艺术之间的“对话”。本文即对国家与社会对话中的赣南卫东宣传队进行考察。

---

① http://zh.wikipedia.orgwiki%E5%B7%A5%E5%AE%A3%E9%98%9F#.E5.86.9C.E6.B0.91.E6.AF.9B.E6.B3.BD.E4.B8.9C.E6.80.9D.E6.83.B3.E5.AE.A3.E4.BC.A0.E9.98.9F,登录时间：2012年5月2日。依据参加者“成分”，可细分为工人毛泽东思想宣传队、解放军毛泽东思想宣传队、农民毛泽东思想宣传队等。

## 二、 四十年变迁之路[1]

### （一）卫东宣传队的命脉

位于中国南方的江西省，简称赣。因公元733年唐玄宗设江南西道而得省名，又因为江西省最大河流为赣江而得简称。在中国近代历史之中，该行政区划中的井冈山是中国革命的摇篮，南昌是中国人民解放军的诞生地，瑞金是苏维埃中央政府成立的地方，安源是中国工人运动的策源地……用“红色”来描述自己的家乡，是当地人至今仍引以为豪的事情。

位于江西省宁都县赖村镇的围足村卫东宣传队[2]，成立于1968年11月1日，迄今已经持续存在了近半个世纪。大致可将其发展过程分为四个阶段：(1) 1968—1978年的合并生产大队时期；(2) 1979—1983年的分开生产大队时期；(3) 自1984年改社建村至1999年文宣队时断时续直至暂时停办的15年；(4) 进入21世纪重新“出发”的文宣队。从分期时段，可以明显感知其发展脉络基本与国家主流时政休戚相关。

据文宣队主要负责人之一黄抡堪（1938）[3] 回忆：

1968—1972年间，文宣队主要负责宣传。自1973年开始注意艺术性、开始演小戏了。1974年到省地汇演，1975年地区调演，1976年没有。1977年、1978年赴省地会演，水平的提高主要在这几个年头。1979年分开大队了。文宣队仅留下老队员7人，就重新招了15个。有1个队员只来了几天就走了。1979年，文宣队评了双代会，开始有奖金了。第一笔奖金用来做了文宣队第一个古装戏《借妻》中十几个人的戏服。1980年，文宣队还获得了一台电视机的奖励。

通过笔者调查与访谈，参照黄抡堪的相关记录和讲述，各个阶段特点可大致归纳如下：

1.1968—1978的10年间，除了汇演调演外，是“立足本地、面向农民，为党的各项中心工作鸣锣开道，为祖国的四化建设尽心尽力”（黄抡堪语）的年代。共计排演节目691个（自编359个），正规演出1275场次，观众达43万人次。这一阶段的办队经费全由大队集体负担，队员误工工分由大队依照非包工计算。平均每年11000分（约值1100元）。现金由大队公益金开支，平均每年约300元。

2. 在1979—1983的5年中，创作和演出水平有新的提高，节目以演大型古装戏为主，演出地点以外村为主，经费由大队集体负担变为文宣队自力更生解决。

---

[1] 笔者注：依据课题初衷，关于卫东文宣队研究的时间框架设定在1968—2008年的40年间。

[2] 笔者注：依据当地人说法，后文将“江西省宁都县赖村镇的围足村卫东宣传队”简称“文宣队”。

[3] 笔者注：黄抡堪（1938— ），男，围足村卫东宣传队辅导员。他被当地人誉为卫东宣传队的元老与“三驾马车”之一。他的坚持办队和创作表演，对该队的延续起到了关键作用。

3. 1984—1989 的 6 年中："受客观影响很大，队员思想不稳定带来队伍不稳定，活动和演出也就时好时差。但是在上级正确领导与大力支持下，克服了重重困难，没有垮掉。"（黄抡堪语）尽管从 1990 年开始，队里骨干希望能够重新大干一场，但多数队员陆续外出打工。1993 年，辅导员黄抡堪调至赖村中心小学工作，文宣队暂停。随后几年，演出时断时续。1999 年停办。

4. 2003 年，在县领导关心下，文宣队再次恢复建队。尽管沿用了固有队名，但从其运作方式、表演内容和演出场合上看，基本和当地民间戏班并无二异。

### （二）黄金时期

由于文宣队的独特创办背景，其黄金时期出现在 1968—1978 年从初创开始的 10 年。这里所指的黄金时期，并非仅从文宣队的艺术表演和成熟程度来说，亦非从经济视角而言，而是侧重其在国家和社会两者之间的张力关系以及上传下达的紧密程度来看，依据办队规模、队员人数、排演节目、演出场次、观众人数为参照系数而定。

下文分别列出文宣队半个世纪的发展与黄金十年的各项统计数字，并计算其百分比。

**表 1　赣南卫东文宣队历年活动统计**[①]

<table>
<tr><th>阶段</th><th>年份</th><th>排演节目</th><th>自编节目</th><th>演出场次</th><th>观众人次</th><th>夜晚活动</th><th>入队人数</th></tr>
<tr><td rowspan="5">第一历史阶段合并大队</td><td>1968 年 11—12 月</td><td>10</td><td>3</td><td rowspan="5">570</td><td rowspan="5">11 万</td><td rowspan="5">1173</td><td>31</td></tr>
<tr><td>1969</td><td>142</td><td>83</td><td>13</td></tr>
<tr><td>1970</td><td>115</td><td>71</td><td>2</td></tr>
<tr><td>1971</td><td>75</td><td>52</td><td>8</td></tr>
<tr><td>1972</td><td>55</td><td>25</td><td>1</td></tr>
<tr><td rowspan="6">第一历史阶段合并大队</td><td>1973</td><td>54</td><td>23</td><td>153</td><td>6 万</td><td>280</td><td>7</td></tr>
<tr><td>1974</td><td>45</td><td>19</td><td>107</td><td>5 万</td><td>282</td><td>7</td></tr>
<tr><td>1975</td><td>52</td><td>34</td><td>126</td><td>6 万</td><td>302</td><td>7</td></tr>
<tr><td>1976</td><td>56</td><td>17</td><td>104</td><td>4.3 万</td><td>262</td><td>6</td></tr>
<tr><td>1977</td><td>49</td><td>20</td><td>100</td><td>5 万</td><td>258</td><td>1</td></tr>
<tr><td>1978</td><td>38</td><td>12</td><td>115</td><td>5. 7 万</td><td>262</td><td>3</td></tr>
</table>

① 表格中的具体数字，参考黄抡堪提供的历年文宣队队志统计得出。

续表

| 阶段 | 年份 | 排演节目 | 自编节目 | 演出场次 | 观众人次 | 夜晚活动 | 入队人数 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 第二历史阶段分开大队 | 1979 | 44 | 10 | 92 | 3.7 | 257 | 15 |
| | 1980 | 34 | 9 | 128 | 7.6 | 310 | 0 |
| | 1981 | 13 | 6 | 140 | 12.1 | 255 | 19 |
| | 1982 | 19 | 0 | 153 | 13.7 | 262 | 0 |
| | 1983 | 14 | 8 | 141 | 11.4 | 254 | 5 |
| 第三历史阶段建乡村后 | 1984 | 22 | 6 | 171 | 15.1 | 308 | 6 |
| | 1985 | 9 | 0 | 65 | 7.9 | 270 | 11 |
| | 1986 | 16 | 0 | 55 | 4.2 | 304 | 0 |
| | 1987 | 13 | 6 | 224 | 21.6 | 298 | 3 |
| | 1988 | 9 | 1 | 126 | 11.6 | 219 | 0 |
| | 1989 | 0 | 0 | 44 | 4.4 | 104 | 0 |
| 第四历史阶段建乡村后 | 1990 | 10 | 3 | 91 | 10. 1 | 209 | 6 |
| | 1991 | 12 | 3 | 84 | 9. 6 | 188 | 0 |
| | 1992 | 6 | 0 | 164 | 13. 6 | 189 | 0 |
| | 1993年1—2月 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 总计 | | 912 | 411 | 2953 | 189.6 | 6246 | 132 |

依据上表所列统计数据，笔者略作如下分析。

（1）历年先后入队者132人。1968—1978年入队人数高达86人。占入队总人数的65.15%。（2）历年排演节目912个（其中小节目685个，大小戏剧节目227个）。1968—1978年排演节目691个。占总数的75.77%。（3）历年自编节目411个（其中小节目380个，戏剧节目31个）。1968—1978年自编节目341个。占总数的82.96%。（4）历年总共演出2953场次，演出点323个。1968—1978年演出1275场次。占总数的43.18%。（5）历年观众达189.6万人次。1968—1978年观众43万人次。占总数的22.68%。（6）历年夜晚活动6246次，自始至终在队者走夜路42500里，义务劳动22000小时。1968—1978年夜晚活动2819次。占总数的45.16%。

黄金时期的其他相关数据还有①：（1）在报刊发表的节目和作品21篇，在汇演和评比中获奖的节目20个，录音录像播放的节目22个（场）。（2）赴省汇演调演3次，赴地区汇演调演8次，赴县汇演调演42次，在本地局上级来人作汇报演出60次，到

① 表格中的具体数字，参考黄抡堪提供的历年文宣队队志统计得出。

外地作有偿演出32次（共计920天，1300场，收入64745元）。（3）获上级奖励104个（其中集体55个，个人49人次）。（4）获上级和各地纪念奖状、奖旗、物品50个。（5）出席省、地区、县各种会议57次，其中在大会上发言、介绍经验28次，大会印发事迹材料26次。（6）书报杂志报道本队事迹60篇次（其中文章33篇）。（7）收到各级扶助钱6335元，物品61件。（8）上级领导来队检查指导工作183次，计1000多人次（不含参观的团体）。领导与来宾题词30首。

统计数字是最直观反映情况的方式之一。在一项项数字具体计算的过程中，参看文宣队档案资料中精心保留下来的照片和部分手稿，以及至今仍旧贴在墙上、字迹斑驳的大红奖状，仿佛依稀看见文宣队的顶峰时期，映照在队员们红彤彤的脸上、眷写在老队员的美好回忆里。

### （三）两个拐点

1. 新的生命力——文化与经济的错位对接。以经济运作方式作为文宣队半个世纪以来的第一个拐点，是与国家在1980年前后于全国各地相继施行改革开放、实行生产承包责任制的经济制度运行模式分不开的。这个具有赣南地方化的时间结点——1982年——理应载入文宣队的史册。

1978年以前，上面不准我们外出作有偿演出，活动经费全靠公益金解决，大队和群众都感到经济负担重，但是不敢说。1979年分大队，地更小人更少了，更加感到负担吃力。向上面反映情况后，团、省、地县委领导同志鼓励我们大胆走出队门、社门、县门，争取自力更生解决活动经费。于是我们立即准备，1980年开始试行，在本社范围内作有偿包场演出。1981年走出社门，在县内各地作有偿包场演出。1981年秋季试行售票演出，失败。1982年开始实行生产责任制，全部经费要自力更生解决。于是全力以赴想办法。从1983年起，走出县门作售票演出，成功。从此，范围越走越阔。①

在文宣队建队初10年，参与队员的经济收入实行误工补工制度。即工分由大队作为非包工统一计算摊派，现金则由大队公益金开支。各年花费工分数如下②：

**表2　赣南卫东文宣队建队初10年的花费与工分数据**

| 时间 | 工分 |
|---|---|
| 1968年11—12月 | 约3000分 |
| 1969 | 约12000分 |
| 1970 | 12080分 |

---

① 笔者据黄抡堪、黄九皇2008年8月共同回忆整理。

② 据黄抡堪说，各年花费的现金数在大队账簿里，文宣队没有掌握确实数字。大约平均每年花300元左右。

续表

| 时间 | 工分 |
| --- | --- |
| 1971 | 12042 分 |
| 1972 | 8240 分 |
| 1973 | 13761 分 |
| 1974 | 12652 分 |
| 1975 | 12692 分 |
| 1976 | 7490 分 |
| 1977 | 13089 分 |
| 1978 | 6937 分 |
| 合　计 | 113983 分 |

1979—1981 年是文宣队的过渡阶段，一方面继续以大队工分、现金做保证，另一方面又由文宣队本身开创一些收入，以减轻大队经济负担。1979 年花费大队工分 7800 分，花费大队现金 84.25 元（因文宣队得了县奖金 150 元，县乡拨款 150 元）。1980 年花费大队工分 8533 分，花费大队现金 70 元（因文宣队得了县奖金 300 元，公社拨款 250 元。群众捐献和演出收入 551.73 元。这些钱基本上都用于添置设备。1981 年花费大队工分 8864 分，由于上缴了现金 550 元，可以抵消一部分工分，实际只花了工分 4000 分左右。同时，由于 1981 年开始到各地区作有偿演出，加上得到省奖金 250 元，公社拨款和贺礼 150 元，现金收入总共达到了 2123.85 元，这样一来，就不再花费大队的现金了。随后的 10 年间（1982—1992），全部经费都由文宣队自力更生解决，大队（村委）不再负担活动经费。兹将实行有偿演出后的 10 年间收支数字开列于下①。

**表 3　1982 年之后卫东文宣队有偿演出 10 年间经费收支一览表**

| 时间 | 收入（元） | 支出（元） | 结余（元） |
| --- | --- | --- | --- |
| 1982 | 4298.73 | 4059.74 | 238.99 |
| 1983 | 6228.93 | 5850.88 | 378.05 |
| 1984 | 3187.11 | 2487.11 | 700 |
| 1985 | 2410.93 | 2041.83 | 369.10 |
| 1986 | 2927.96 | 2649.96 | 278.00 |

① 列表中各年的收入计算，包括下列四项收入：（1）上年结余；（2）演出收入；（3）上级奖金；（4）上级拨款或扶助。各年的支出，包括下列四项支出：（1）误工工资；（2）外出演出零星开支；（3）添置设备；（4）办公用品。

续表

| 时间 | 收入（元） | 支出（元） | 结余（元） |
| --- | --- | --- | --- |
| 1987 | 13438.08 | 13436.28 | 1.8 |
| 1988 | 10377.10 | 9999.66 | 377.44 |
| 1989 | 3389.44 | 3213.75 | 175.69 |
| 1990 | 8400.28 | 8095.91 | 304.37 |
| 1991 | 8397.37 | 8028.30 | 369.07 |
| 1992 | 4941.07 | 4805.44 | 135.53 |

经济的独立，带来文宣队节目内容的变化。从表演自编自创的一些小节目，开始出现依照约请以传统小戏的表演为主的趋势。从表演内容上看，文宣队的“半官方代言人身份”开始流露出民间戏班的活动特征。

1981年春节期间，第一次走出社门到附近公社的大小队去作有偿演出。节目有《贺新春》等8个小节目。《俏妹子》等8个传统小戏，《借妻》、《孙成打酒》、《借女冲喜》3个大戏。分作两天四场演出，收工本费100元。来回37天，共演61场，收入1600余元，队员和社队领导“都高兴得不得了”。其收入，一部分用来添置演出设备，一部分交给大队，队员们没有分红。8月，团省、地、县张华、赖国柱、罗斌到队调查，鼓励队员们大胆走出去搞有偿演出，开创办队新路。从此至今，即照此办，文宣队获得了新的生命力。①

在文宣队1999年停办、2003年恢复后，再也没有人愿意（甚至是从未想到）整理、记录和管理经济收入等相关档案了，曾经公开的账目转为了个人隐私。

2. 落入民间——21世纪的名存实“变”。卫东宣传队向民间剧团的过渡经历了较长的准备、数次启动和酝酿。尽管有时外力作用无法抗拒，隐忍下来“失声”的传统，终究在合适的时空爆发。从上述相关资料可以看到，文宣队自1982年正式开始对外营运，掌握了经济自主权之后，其向民间业余剧团的演变就悄然开始了。第一次“变革”发生在1988年，队里举办了文宣队成立20周年纪念会。当时就有人想“当老板”，准备从是年下半年改为“兴华剧团”，实行租赁经营。

黄抡堪忧虑地回忆说，当时领导不同意，没有改成。② 1988－1992年，思想都有些混乱，1992年最糟糕，县剧团以工资诱惑了队员，10个主要演员都走了，却没有得到相应的报酬，一场戏500元，剧团四个人拿了400元，其余的才给他们。后来知道上当，也没办法。等他们回来后，有主角没有合作队员，所以1993年散了队伍。这些人可爱又可怜，如果当初不走，文宣队不会垮。到90年代开始，人们的私心、

① 笔者根据黄抡堪编辑记录的《队志》整理。

② 笔者了解到当年以辅导员黄抡堪为代表“坚决反对”，由此民间精英与演出队员的矛盾初现端倪。

金钱利益就重了。

该年正是宁都采茶剧团的困难时期，卫东文宣队的停办了给了它一个喘息和重生的机会。前者有钱，但没有人演，名存实亡。剧团将谢村的老团长谢以培借去做承包的队长，谢团又找黄抡堪带了七八个人去，帮了一年半。大家先后去广东的五华县、揭西、陆河、海丰、陆丰、惠东、惠阳、惠州等10余个县演出，均是为庙会演戏。

2001年，黄抡堪回到围足村，上半年写剧本。6月，黄丙生想再办文宣队，但未成功。

2002年，宁都县里新调来的宣传委员廖海荣了解了卫东宣传队的情况后，奉宣传部之命恢复文宣队，因此重新召集了3个人：黄圣焕、黄抡堪和黄丙生。黄圣焕是文宣队的创始人之一，曾经改行从事医生的职业，能提供一定的经济资助。黄丙生，1971—1978年在文宣队，1978年离队想进县剧团，未成后便回来做生意发了财。此次重建主要是由他出钱投资添置设备、培养新队员和排演新节目。黄抡堪负责跑业务。2001年上半年，经过几次讨论和会议，于6月25日集中了7个新队员，排练了整整5个月。其间，黄丙生负责后勤、监督队员；黄抡堪准备剧本，教队员唱歌读词。还找来黄老师的外甥女黄雪香、黄真莲、黄秀莲、黄和生等人，大家一起排练了10个节目。11月，老队员陆续回来，排了4个新的大戏：《天仙配》、《红丝错》、《桃李梅》、《家务清官》。2003年，文宣队重新开始演出。

2004年，文宣队办得越来越好。由于队长黄丙生想多赚钱引起众人不满，于是自2005年开始，队员们推选手艺最好、兼做导演和业务能力强的黄树长接任队长。2007年，原骨干队员黄晓明回来演戏。2008年，村委提名让他当队长，他领命至今。直到现在，在采取何种形式续办文宣队的问题上，还存在着私人承包与集体合作的分歧。黄抡堪认为后者好，倾向继续依靠组织办队。

## 三、 国家意志与村落生活的对话

从一个由国家意志所创造的文化符号转变为名称不变、带着“红色烙印”的民间戏班，这个现象不仅显示了不同时政影响下的民间文化职能的变迁，而且引人深思：什么才是村落真实的声音？围足村人需要什么音乐？文化的生命力在哪里？

### （一）时代的旋律与村落的声音

“主旋律”是近年来的一个“媒体”化用语，表示的是主流文化的声音及其倡导方向，间或还隐含着其强弱程度的表达。在十年“运动”期间，国家和乡村社会中的“主旋律”趋同，而且被简化到几个可以允许被唱出的“声音”里。其时，人们从“主旋律”中获取的是国家对于生产建设的要求和统一行动的指示，获取的是生存的方向和毅力。相对而言，村落的声音，笔者意欲侧重其接受层面。换言之，在什么场

合说什么话，似乎是世人的处世之道；到了哪个山头唱什么歌，表达出同样不言自明的道理。在时代的“主旋律”和村落的声音两者之间存在的张力，透过文宣队这扇小小的窗口彰显出来。

据黄抡堪回忆，1968 年到 1972 年的文宣队，以标语口号式的宣传为主，歌颂毛主席、毛泽东思想，还有中心工作，政府在做什么工作，都要帮他们鸣锣开道，编节目进行宣传，如灭虫、推广良种等。老百姓看了之后实行，节目的作用立竿见影。卫东文宣队代表了当地的政府。书记、队长及上级领导都很喜欢文宣队。领导开会，老百姓不一定能耐心听，而看演出大家都会一直看到结束，这就是为什么党和政府喜欢文艺队伍的原因——通过他们为政治服务。

黄老师总是谦虚地说自己不懂音乐，所创作的节目并没有什么艺术性，目的是将政府精神传达给大家就行了。他说，那个时候的音乐采用“延安时期”的风格，融入了五个剧种的因素，分别是高安采茶戏、黄梅戏《天仙配》、兴国南北词、赣南采茶戏、宁都采茶戏，不过都是当歌唱。我熟悉什么写什么，什么都可以演。我们不是专门的戏曲表演团体，是综合性的文艺团体……“比如说《红色娘子军》样板戏，用采茶戏的音乐和程式，本来是舞剧，我将它变成戏曲的风格，进行了几次修改。‘文革’时期都要演样板戏和现代小戏，最多的是小节目，唱歌、跳舞、表演唱等，不能演古装戏”。

上述采访资料至少包含如下信息：其一，小历史的时政宣传是有针对性地结合地方特色，以符合民众需要和接受的方式进行着。尽管文宣队的时代特征明显，但是同样的话语，用宣教的方式所起到的作用和产生效果，远远不如“表演文化”来得更加直接。其二，文宣队的音乐表达兼具官方时政、民间精英智识和地方文化的三重选择特性。其中，民间精英掌握某一乐种的熟悉、偏好程度对该队用乐有着直接影响。上述信息间接阐释了下述问题：什么类型的声音能够在村落中安家落户？一种被选择的声音能够有多长的生命力？问题的答案具有多面向的复杂样态。而上述的“三重选择特性”是影响其生存的重要因素之一。笔者无意排除音乐的政治功用，但若一种音乐仅仅只具有了政治性质，在艺术上不过是采借、挪用和拼贴，没有自我的价值，其“存活”时效也就屈指可数、保质期短了。

通过对文宣队材料的解读，可以毫不掩饰地说，在围足村的 1968－1978 年间，时代旋律与村落生活保持着高度一致的运行，前者的主导地位不可撼动。但是二者并非重合的两条脉络，而是如同磁铁的同性两极之间那样，形成了尽管性质相同，却永远无法重叠的、保持着某种距离的平行线。或许当下看来，“主旋律”一词囊括了“他唱他的，我听我的”的蕴含。然而在那个唱什么、听什么，甚至怎样听，都已被“军事化”统一的年代，主旋律的选择面过于窄小，甚至无法选择。但必须承认，在有限的创作空间中，反映了民间精英的智识，呈现了大众接受的程度。从某个角度而言，大历史与小历史都有自己的主旋律。两脉旋律中的张力能够从文宣队的用乐中直观的感受与听辨出来。主旋律是村落里可以发出的、大喇叭里吼吼、常被听过就遗忘的声音，而村落的声

音是隐忍在民众心底所渴望的回响，间或点滴渗透出来而又使人浑然不觉。

1973年，队里开始增加小戏，比如采茶戏、《小保管上任》、《联络站》、《送子当红军》、《枪》、《怎么谈不拢》、《一封平信》等，这是必然的趋势。逐步提高表演水平，也是群众欣赏水平的变化使然。此外，节目过于短小，一场戏下来需要准备十几二十个节目。加入小戏后，一个小戏半个小时，演两三个小戏就是一台戏。所谓“开始演小戏剧节目，演出向正规化进军”。正规化就是按专业剧团的要求，专业文工团来演也加入小戏，水平相当，比如演《小保管上任》，文工团会教文宣队怎么演戏，讲究程式。

“十年动乱”后，围足村人对于自身传统文化的迅速恢复，证明了大家的情感倾向和根脉维系意愿，亦有力地证明了传统文化“春风吹又生”的顽强生命力。村落的声音以绝对的优势，一阵风似的渗入各个角落，唤醒了人们头脑中的记忆。

改革开放以后，国家与民间社会的互动关系表现为国家力量在一定程度上的弱化与撤退，以及乡土社会生活逻辑的复归与再建构的过程。认识民间生活逻辑与国家权力这两套意义系统的相互作用，以及农民对于国家形象的认知和感受，才有可能动态性地、过程性地理解和解释社会生活与社会变迁的真实图景及其文化内涵。①

时代旋律的弱化、声音的民间化、个性的多元化和地方化，这些都是不争的事实。但同时应该看到，主旋律与村落之声两者之间没有绝对的概念对立，它们中的每一方面都是一件事项的多个透视面之一。那么，现在主旋律到哪里去了？是退避三舍，还是换了一个方式前行？时代的旋律同样也在调适，换以水银泻地之态融入村落人的文化自觉之中，以期形成符合村落声音的华章。

### （二）神圣的名称与传统的戏班

类似文宣队这样的特殊组织，如何在民间小文化的航道中颠踬前行，其本身就是一个耐人寻味的话题。无论如何，赣南围足村“卫东宣传队”这个50多人的民间团体，无论在半个世纪前，还是现在，都具有相当的规模。在那片“红色土壤”之上，还滋生着鼓吹乐班、三角班、放水班、采茶戏班②等多种民间班社。囿于篇幅，本文仅在文宣队的生存时段中，试以采茶戏班简略对比在同一文化生态空间中存在的不同民间组织。

在1968—1978年文宣队的黄金十年，整个赣南无法找到暂时停止了呼吸的采茶剧团的影踪，其相关人员也已解散。“文宣队”那个被冠以了时代标志的名称，似乎俨然成为其大张旗鼓、大大方方、张张扬扬地活动的保护伞。自20世纪80年代初，

---

① 郭于华：《民间社会与仪式国家：一种权力实践的解释——陕北骥村的仪式与社会变迁研究》，载《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社2000年版，第376页。

② 笔者注：鼓吹乐班是在当地婚丧习俗中以唢呐、锣鼓为主奏乐器的民间班社。三角班指由三道五个人组成的演出小戏片段的民间小戏班。放水班是指5—8人组成的在不同场合随心编演的小戏班。采茶戏班是以演出当地完整剧目的戏班。

采茶剧团又重新恢复了“红火”，演出足迹遍布客家地区。它们如同绿蔓一样，将自己的足迹延伸至村落的每一个角落。这时文宣队的鼓声似乎沙哑了。但谁能料想，戏班的命运一波三折、命运多舛。在80年代的迅速“反弹”之后，其生存状况于1987年后迅速下滑，而且从此一蹶不振，至今未能恢复往日的辉煌。文宣队的生命曲线，在剧团崛起的为数不多的几年里，休养生息、静候涅槃。在剧团背负上“经济”的纷争、渐入没落之时，文宣队似乎是被注入了一剂强心针，生命的迹象如同第二次新生。农村的广阔空间和简易舞台，丝毫没有磨挫宣传队员的激情。队员们以“文宣队”几十年来积淀的信义和创作的激情，承继了戏班的接力棒。

尽管目前赣南文宣队已成为当地戏班的代名词，但是当地采茶剧团或戏班中那些神圣的开场仪式——如具有“净台性质”的《打八仙》——似乎在近半个世纪以来，一直处于其视线之外。这看似无意之举，或许是有意识地安排。因为后者原本就与这些所谓“封建迷信”、原生态的“草根文化”，从创始之初即形成了两条不同的发展路径。

如果将上述采茶剧团与文宣队的发展绘出一幅曲线图，可以清晰地看到两者命运脉搏的跳动历程。震荡剧烈、再次出局的剧团，在当下换以一个更加传统（或曰“保守”）的方式，如20世纪30年代那样、以家族传承的生存状态存在了。卫东宣传队却以一个基本保持高位运行的状态，40年来将自己经营得有声有色。从某种程度上说，两者均是对于传统的回归。它们都在寻找着适合自我生存的方式。

文宣队的成员确实动过更改班社名称的脑筋（如前文所述的“兴华剧团”），但现在依然沿用着旧有名称。尽管“文宣队”已经从表演形式上失去了初创时候的含义，从功用上失去其名称所代表的政治内涵，但却无意识地、或许是未曾料及地烙上了特殊年代而造就的信任之印，并且成为21世纪赣南民间音乐文化班社的品牌。这个厚重的印记，不仅使之与纯粹的民间戏班区分开来，同时正是因为这一区分，亦使其在当下具有了相当强势的市场竞争力。或许在过于重视经济的时下，信任是人们最需要，却常常因为各种因素而缺失了的。那个特殊年代给人们留下的并非是一边倒的痛苦，同时还有一定程度上的心理怀念（nostalgic）与美好的期许。这正如最为古老的思想实验之一、有名的特修斯之船（The Ship of Theseus）命题①那样，当被用来研究身份的本质、特别是讨论一个物体是否仅仅等于其组成部件之和的时候，这个实验用具体的事例迫使人们去反思身份仅仅局限在实际物体和现象中这一常识。文宣队名称的时空连续性与核心内涵同一性，真的是距离太近者反而难以言说的秘密。

---

① 特修斯之船是最为古老的思想实验之一，最早出自普鲁塔克的记载。它描述的是一艘可以在海上航行几百年的船，归功于不间断的维修和替换部件。只要一块木板腐烂了，它就会被替换掉，以此类推，直到所有的功能部件都不是最开始的那些了。问题是，最终产生的这艘船是否还是原来的那艘特修斯之船，还是一艘完全不同的船？如果不是原来的船，那么在什么时候它不再是原来的船了？哲学家 Thomas Hobbes 后来对此进行了延伸，如果用特修斯之船上取下来的老部件来重新建造一艘新的船，那么两艘船中哪艘才是真正的特修斯之船？

### （三）精英的理想与现实的生活

民间精英是在国家与社会之间，在官方上层与下层民众之间，起着桥梁、阐释作用的、有着“知识文化”的中间人。一方面，人们承认他们的读书识字、舞文弄墨的高水平；另一方面，因为社会的变迁，又使人质疑其中某些人的“迂腐、守旧”和不懂变迁。在普通村民眼中，民间精英，是一个褒贬混杂的概念。其人，似乎总是处于某种尴尬境遇之中，与生活中位于极点的两端——官方和民间——都保持着某种非直线关联的距离。如果在二元分化之中加上一级形成影响民间文化的三角合力图示，应该非其莫属了。

对于围足村文宣队而言，将其辅导员黄抡堪定位于民间精英，毋庸置疑。

出生于1938年农历八月初八，如今的黄抡堪已是年过七旬的古稀老者了。文宣队的10年黄金时期，是成就了民间精英黄抡堪的时期，也是将其理想付诸实践的时期。文宣队坚持运行了这么长时间，黄抡堪认为和一张奖状休戚相关。

1970年的奖状——“活学活用毛泽东思想先进集体”，由江西省革委会和军区颁发。“当时的县、公社领导看重这个奖，不然我1972年就分回学校了。是领导不让我走，一定要办下去，发扬名声。所以说，文宣队之所以存在几十年是因为有领头人和领导。他们说办得下去要办好，办不下去也要办。”

尽管黄抡堪如是认为，然而是他自觉承担起了在其看来“必需”的责任。这份责任融汇了黄老师的理想，已然成为了他的人生，并一直履行承诺，背负至今。

在国家层面，作为仪式的“政治运动”则是权力的实践或者实验，其目标是要推广一套思想体系，推行一套行为方式，统一一套革命话语，造就一代社会主义新人。这样一套权力的技术是国家力量向乡土社会渗透的主要方式。①

毋庸赘述，践行上述实验是经由一个个类似黄抡堪这样在接受新的思想上较之村民提前一步的民间精英来完成的。下文仅以文宣队秩序的建立这个视域，管窥民间精英的理想及其对于时政的理解和运用，继而呈现其与现实或远或近的距离。

自文宣队建队以来，根据黄抡堪的总结，他所负责队里管理工作主要体现在如下五个方面：1. 管好方针政策的贯彻执行；2. 管好人；3. 管好钱；4. 管好物；5. 管好上下左右联系。作为辅导员的他，在管理工作中采取思想和业务两手并重。由于他做事公平、公正、尽心尽责，甚至是忘却家庭、忘我的工作态度，特别是他多次放弃个人利益（如放弃评选先进、少拿奖金等）等举措，均获得了当时众多队员的折服和钦佩。②

---

① 郭于华：《民间社会与仪式国家：一种权力实践的解释——陕北骥村的仪式与社会变迁研究》，载《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社2000年版，第377页。

② 笔者注：这一评价获得了队里众多成员的认可。尽管现在这些队员依然认同黄抡堪在其时的作用，但对于他的现在，则以“迂腐”和“过于认真”来描述。

但1982年开始，农村实行生产承包责任制，各方面的情况发生了很大改变。卫东文宣队的办法作了适当改变。从现在黄抡堪回忆整理的办队办法来看，十四项条款中有八项均与经济收入及其分配直接相关。其中，“为本村义务演出”一条与报酬、分配和包干等条款又形成了某种矛盾。这些条款不再是由其一人负责制定和执行，而是由全队队员共同参与完成的。

条款细则的变化从一个侧面反映了自文宣队的第一个拐点开始，黄抡堪的“辅导员核心地位”开始逐渐被边缘化。直至2004年，他虽属于被“点名”恢复建设队伍的“三驾马车”之一，但实际上，其孤立状态再明晰不过。特别在其观点与现状，如经营方式，是集体还是私人承包；发展方向，是下功夫出细活、排演剧本戏，还是采取应景演出的“放水戏”；还有作风问题（主要是文宣队内部能否通婚）……明显与多数队员产生意见分歧。黄抡堪自己也承认：“1993年以前，我作为辅导员权力最大，组织领导、计划安排一切事务。1998年就不如从前了，主要工作是编写剧本、谱曲、翻印、档案、伴奏等，不涉及权力的问题。”

2003年恢复建队后的文宣队现状真的有些令人堪忧：资金不足、后继无人，女演员要嫁人，男演员年纪大了，出现断层，整个队伍有再次没落的可能。村里的“首士”[①]。写戏的人“拿回扣”也很厉害，但这就是村落生活自身的运行方式和行为逻辑，是不由民间精英的个人意志而改变的现实。

不同时代之中，民间精英作用于文宣队生活运行模式之间的张力，有时并行不悖，有时逆向而行。黄抡堪的执着有时是一件好事，有时也会类似试图挡车的螳螂那样，在现实的经济数据面前无力回天。民间精英不是神，而是普普通通的人。精英的理想与现实的生活，它们不是某种带有相互制约性质的一组词汇，两者之间的距离时近时远。笔者亦无意将精英文化与现实生活进行简单的二元对立，而是期望通过文宣队的变迁，能够较为客观地呈现两者之间张力的变化及其深层缘由。

## 余论： 音乐的多维向度

本文以“自下而上”的视角，从卫东宣传队的生活经历和表演实践出发，尝试梳理其近半个世纪的发展脉络及民间精英人物的“嵌合”，试图发现乡土文化的感觉与平实的生活逻辑。朴实的村民用生活的需要和真切的感受，表达着地方知识体系之中的“文化”，建构起他们的声音观念。

卫东文宣队“从日常生活仪式化，转为仪式象征实用化”的过程，使人深切体悟到国家力量在乡村的生活世界中，或者说在普通农民的视野中所呈现出的复杂样态。这有助于我们理解国家与民间、精英与大众、政治与艺术多维向度之间的民众音乐生

① 笔者注：当地对于家族族长的指称。

活。其中，“节奏”或许能够作为对话的关键词之一。在其黄金时期里，语录歌的均分节奏，整齐划一，促人快步前行，的确振奋人心，但是却在“快到了”的声声催促中，给人们失望的结局而告终。其后，文宣队向民间戏班的转型犹如在抑扬顿挫的韵腔中延展人生的理想，勾勒出符合村落生活逻辑的线条。“政治运动”的快节奏与村落的慢生活本来就是不合拍的两种事项。恰恰是这两种交相混融的双主题变奏，使得上述一系列旧有的二分界限发生了模糊，主流意识形态与地方知识脉络的边界也不再清晰，它们共同编织了围足村的特色知识体系，建构了近半个世纪的小历史。

如今，曾经在村口大樟树下聚集着听样板戏选段和历史故事的村民都回到家中，端坐在电视机前，运用手中的遥控器，选择与更换着心中的声音。那斑驳树影之下，早已是空空荡荡。村里学校中回荡着孩子们的笑声，村落广场上响起的是采茶戏的锣鼓。放眼望去，遒劲的树枝和茂密的树冠依然呈现着旺盛的生命力，并以一颗包容的心永远守候着未来。

**作者附言**：本文为教育部2011年规划课题《在音乐中对话——赣南卫东宣传队四十年变迁研究》（课题编号：11YJA760078）的阶段成果。

**作者简介**：吴凡（1974—　），博士，华中师范大学音乐学院教授，湖北省“楚天学者”特聘教授，硕士研究生导师。研究方向：民族音乐学。

原载《音乐与表演》2013年第2期

吴志武

# 朱有燉杂剧作品的曲乐研究

## ——以《九宫大成》收入的作品为对象

《新定九宫大成南北词宫谱》[①]（以下简称《九宫大成》）标注的出处很多，其中标注出处为《雍熙乐府》的曲数不少。《雍熙乐府》[②] 是一部元明散曲戏曲总集，为嘉靖年间郭勋（？—1542）编集，它的一个特点是基本上不注明曲牌作者及作品出处，前辈学者隋树森先生花费很大精力撰写了《〈雍熙乐府〉曲文作者考》[③] 一书，然也仅考出该书约一半的作品及作者。笔者在写作博士论文时曾将《九宫大成》全谱制成数据库，通过将《雍熙乐府》各曲牌首句与《九宫大成》进行比对，同时参考《〈雍熙乐府〉曲文作者考》，结果发现在《九宫大成》中还收录了相当数量的明代藩王剧作家朱有燉的杂剧作品，共计有只曲 50 首、套曲 6 套，这在以往的研究中还未见有学者论及，如杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》、曹安和先生的《现存元明清南北曲全折（出）乐谱目录》[④] 等书中均未见对这些乐谱的记载。

### 一、《九宫大成》收录的朱有燉杂剧篇目考

朱有燉（1379—1439），号诚斋、全阳翁、全阳道人、梁园客、老狂生，晚年又号锦窠老人，明太祖朱元璋第五子朱橚的长子。一生创作颇丰，有诗文杂著《诚斋新录》、《诚斋词》、《诚斋遗稿》、《家训》以及《东书堂法帖》等，但他一生中最重要的创作应属杂剧，作品大都收于《诚斋乐府》中。朱氏传世杂剧的数量各书记载有所出入，据赵晓红研究，认为朱氏“传世杂剧作品有三十一种”[⑤]。明沈德符《顾曲杂言》

---

① 周祥钰等：《新定九宫大成南北词宫谱》，上海古书流通处内府影印本，民国年间。

② 郭勋：《雍熙乐府》，商务印书馆民国二十三年（1934）版。

③ 隋树森：《〈雍熙乐府〉曲文作者考》，文献书目出版社 1985 年版。

④ 曹安和：《现存元明清南北曲全折（出）乐谱目录》，人民音乐出版社 1989 年版。

⑤ 赵晓红：《朱有燉研究》，齐鲁书社 2012 年版，第 23 页。

赞其杂剧："虽警拔稍逊古人，而调入弦索，稳协流丽，犹有金元风范。"[①] 明徐渭《南词叙录》称："本朝北曲推周宪王、王谷（子敬）、刘东生，近有王检讨、康状元……"[②] 周宪王即朱有燉，徐渭将其列于明代北曲作家的首位，足见朱氏杂剧的影响。

朱有燉的杂剧作品多取材于神话与历史，其作品中数量最多的属节令与贺寿戏，包括《张天师明断辰钩月》、《紫阳仙三度长椿寿》、《东华仙三度十长生》、《南极星度脱海棠仙》、《河嵩神灵芝庆寿》、《群仙庆寿蟠桃会》、《四时花月赛娇容》、《福禄寿仙官庆会》、《瑶池会八仙庆寿》、《吕洞宾花月神仙会》、《小天香半夜朝元》、《洛阳风月牡丹仙》、《十美人庆赏牡丹园》、《天香圃牡丹品》（以上三种以牡丹体裁为主）14 种；历史剧 5 种，包括《关云长义勇辞金》、《黑旋风仗义疏财》、《豹子和尚自还俗》、《孟浩然踏雪寻梅》及《甄月娥春风庆朔堂》；时事剧包括《清河县继母大贤》、《赵贞姬身后团圆梦》、《搊搜判官乔断鬼》及《神后山秋狝得驺虞》4 种；另外还有妓女剧《刘盼春守志香囊怨》、《兰红叶从良烟花梦》、《美姻缘风月桃源景》、《李亚仙花酒曲江池》、《宣平巷刘金儿复落娼》5 种，以及宗教剧《惠禅师三度小桃红》、《李妙清花里悟真如》、《文殊菩萨降狮子》3 种。

笔者在博士论文的基础上，又参考吴梅的《奢摩他室曲丛》（二集）[③]、国家图书馆汇集的《诚斋杂剧》二十五卷本、王季烈的《孤本元明杂剧》[④] 等曲本，考出《九宫大成》收录的朱有燉杂剧全折及另曲如下：

《十美人庆赏牡丹园》第三折越调全折

【斗鹌鹑】，"看了这宝殿金门"，28/36[⑤]

第四折正宫另曲

【叨叨令】*[⑥]，"黄庭经，点画实高趣"，33/10

【黄梅雨】，"草虫图，园畦蔬"，33/37

第五折双调另曲

【新水令】*，"牡丹亭上日迟迟"，65/3

《美姻缘风月桃源景》第二折南吕调全折

【一枝花】，"烟拖杨柳丝"，53/46

第三折越角全折

【斗鹌鹑】，"玉露生凉"，28/43

---

① 沈德符：《顾曲杂言》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏曲出版社 1959 年版，第 206 页。

② 徐渭：《南词叙录》，载《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社 1959 年版，第 244 页。

③ 吴梅：《奢摩他室曲丛》第二集，商务印书馆 1928 年版。

④ 王季烈：《孤本元明杂剧》，商务印书馆 1939 年版。

⑤ 此处信息依次为：曲牌名，首句曲文，卷数/页数。

⑥ 此处的"*"号即原书中标作该正格的【又一体】。

《㩳搜判官乔断鬼》第二折南吕调另曲

【乌夜啼】*，“每日家长吁短气”，52/30

第三折商调全折

【集贤宾】，“挂秋空，半弯斜月”，60/38

《兰红叶从良烟花梦》第一折仙吕点绛唇另曲

【离亭宴带歇拍煞】，“蛩吟罢一觉才宁贴”，67/56

第四折双调另曲

【新水令】，“楚天空阔雁书迟”，65/2

【庆东原】*，“或向那幽窗内”，65/54

【早乡词】，“晓星稀，清露微”，66/25

【石竹子】*，“细看纤腰瘦玉围”，66/27

【山石榴】*，“你欲待效于飞”，66/27

【山石榴】*，“我这胸中愁似堆”，66/28

【醉娘子】*，“你莫不真个是”，66/29

【驸马还朝】*“打的我昏沉”，66/30

【胡十八】*，“打的咱没游气”，66/31

【小拜门】*，“咱疑惑忽然相会”，66/35

【大拜门】，“我受了一载来孤凄”，66/6

【也不罗】，“鸦窝里凤鸡栖”，66/37

【小喜人心】*，“他獾儿似腌势”，66/38

【风流体】，“你莫不胡猜咱”，66/38

【忽都白】*，“我捱了些淡饭黄虀”，66/40

【唐古歹】，“恰甫能，温存的”，66/41

《紫阳仙三度常椿寿》第三折高宫另曲

【三转小梁州】*，“休恋那斗帐春风翠被重”，33/18

第四折另曲

【新水令】*，“八千春寿永延年”，65/1

《黑旋风仗义疏财》第一折仙吕调另曲

【混江龙】*，“平堤古岸”，5/5

【天下乐】*，“时复高歌把剑弹”，5/11

第二折中吕调另曲

【上小楼】*，“他必然衙中断等”，13/12

【上小楼】*，“一觉的揭了盖头”，13/12

《李亚仙花酒曲江池》第一折仙吕调另曲

【混江龙】*，“佳人游戏”，5/7

【哪吒令】*，“你传情向那壁”，5/13
【上马娇】*，“我怕你船到江心”，5/32
第四折商角另曲
【增字醋葫芦】*，“剪鹅毛雪正飞”，59/13
《豹子和尚自还俗》第三折正宫另曲
【灵寿杖】*，“恼得我扑登登”，33/12
《河嵩神灵芝庆寿》第三折正宫另曲
【白鹤子】*，“应中国太平年”，33/24
第四折双角另曲
【沽美酒】*，“种仙芝百万丘”，65/35
《关云长义勇辞金》第四折高宫全折
【端正好】，“凭智力将俊材收”，34/49
《李妙清花里悟真如》第三折越调另曲
【三台印】*，“听了这铜壶漏”，27/11
【庆元贞】*，“想当日莲花童子喜盈眸”，27/35
第四折中吕调全折
【粉蝶儿】，“眼力昏花”，14/50
《文殊菩萨降狮子》第四折越角另曲
【东原乐】*，“撞见他势雄”，27/24
【收尾】*，“文殊师利把真言诵”，27/58
《神后山秋狝得驺虞》第二折商角另曲
【上京马】*，“也不索六韬虎豹运兵机”，59/11
《惠禅师三度小桃红》第四折双角另曲
【得胜令】*，“只因我心地本无私”，65/21
《瑶池会八仙庆寿》第四折双角另曲
【水仙子】*，“汉钟离，遥献紫琼钩”，66/11
《吕洞宾花月神仙会》第四折双角另曲
【月上海棠】*，“黄芽一粒丹服却”，65/45
【太平令】*，“曹国舅高擎竹笊”，65/38
【煞尾】*，“南极星宿生光耀”，66/74
《四时花月赛娇容》第四折双角另曲
【乔牌儿】*，“一年寒暑惟春令”，65/26
《洛阳风月牡丹仙》第二折南吕调另曲
【草池春】*，“我这里谢尊长”，52/41
《南极星度脱海棠仙》第三折正宫另曲

【小梁州】*，“更有那宝鸭金炉”，33/16

【小梁州】*，“醍醐沆瀣清光嫩”，33/16

《清河县继母大贤》第二折双调另曲

【太平令】*，“不离了花衢紫陌”，65/18

《群仙庆寿蟠桃会》第二折正宫另曲

【青天歌】，“真仙聚会瑶池上”，66/58

《九宫大成》收录朱有燉的杂剧涉及 21 种，其中节令贺寿戏 9 种，历史剧 3 种，时事剧 3 种，妓女剧 3 种，宗教剧 3 种。

从《九宫大成》注明引用出处来看，除了《清河县继母大贤》（简称《继母大贤》）中的【太平令】、《群仙庆寿蟠桃会》（简称《蟠桃会》）中的【青天歌】，以及《关云长义勇辞金》（简称《关云长》）的第四套全曲外，其余均出自《雍熙乐府》。【太平令】出处标作“散曲”。《关云长》出处标作“古城记”，查《雍熙乐府》卷三【端正好】亦收此套，但《九宫大成》却并未标作出自《雍熙乐府》，笔者推测此套曲可能不是源自《雍熙乐府》。【青天歌】一个正格，7 个变体，出处为《元人百种》，此曲与元末明初人贾仲名（1343—1422 后）的《金安寿》第四折【双调新水令】中的【青天歌】歌辞一样。贾仲名长朱有燉 36 岁，《蟠桃会》原刊本在宣德（1426—1435）年间，朱氏此剧要晚于贾氏，此处，显系引用贾氏作品。

《新定九宫大成北词宫谱凡例》谈及辑录的一些原则，如“《雍熙乐府》不同《元人百种》，每折皆有命名。其汇收之曲，即非一体。有不入杂剧偶成散套，与时曲相同者，则当分注散曲。亦有《元人百种》止载杂剧目录，而《雍熙乐府》内节录数曲者，则当分注原名。更有有曲无题者，则当分注《雍熙乐府》。至于套曲，例用四字为题。如字数或多或寡，则亦概注《雍熙乐府》。”《雍熙乐府》很多曲子都不注明出处，比如《雍熙乐府》卷 13 第 19 页【斗鹌鹑】套曲，实为朱氏《牡丹园》第三折套曲；但是也有一部分曲子注明了出处，比如卷 12 第 23 页【新水令】出自《烟花梦》，此处《烟花梦》就是朱氏的《兰红叶从良烟花梦》，《九宫大成》转录时，对《雍熙乐府》中已经注明出处的曲子也不标明具体出处，而笼统地称为出自《雍熙乐府》。

## 二、《九宫大成》收录的朱有燉杂剧曲文、曲乐分析

在曲文方面，通过比较可知，《九宫大成》收录的曲牌，部分曲辞与《雍熙乐府》及朱有燉的原谱会有些细微的差别，如下例《海棠仙》中【小梁州】。

《孤本元明杂剧》：更有这宝鸭金炉百和焚，翡翠纷，更有这玻璃玛瑙斗奇珍。天香喷，桃核大如盆。

《雍熙乐府》：更有这宝鸭金炉百和焚，翡翠裀裙，更有这玻璃玛瑙斗奇珍。

天香喷，桃核大如盆。[①]

《九宫大成》：更有那宝鸭金炉百和焚，翡翠襕裙，玻璃玛瑙斗奇珍。天香喷，桃核大如盆。[②]

再如《灵芝庆寿》中的只曲【沽美酒】：

《孤本元明杂剧》：种仙芝，百万丘。似蓬岛，凤麟洲。忙唤仙童远去求，采将来酿酒，味甘甜嫩香透。

《雍熙乐府》：种仙芝，百万丘。似蓬岛，凤麟洲。忙唤仙童远去求，采将来酿仙酒，味甘甜嫩香透。[③]

《九宫大成》：种仙芝，百万丘；种仙芝，百万丘。似蓬岛，凤麟洲。忙唤仙童远去求，采将来酿仙酒，味甘甜嫩香透。[④]

《雍熙乐府》的【小梁州】曲文对正字作了增字改字处理，《九宫大成》又在《雍熙乐府》的基础上将衬字进行删减；《雍熙乐府》的【沽美酒】将原谱末句增为六字句，《九宫大成》又在此基础上对首句作了叠句处理。从这两例可以看出，《雍熙乐府》在采录朱氏杂剧入曲谱时已经对原谱作了细微的修改，而《九宫大成》尽管注明出自《雍熙乐府》，但又在此谱的基础上再次对局部进行增删。这种曲文的处理在《九宫大成》中比较常见。

在曲乐方面。《九宫大成》收录的朱氏曲谱均出自"北词"部分，笔者经过逐一分析每首乐曲，可知全部129首（含套曲79首）中除4首作品为"含乙（或一）的六声"外，其余各曲均为含"凡乙（或一）"的七声音阶，应该说，这些作品比较严格地遵守了北曲用七声的原则[⑤]。

从起音与结束音来看，这些乐曲不遵守起调毕曲原则。套曲结音中基本[⑥]以"四（五）"结束的有3套，基本以"上"结束的有2套，基本以"合"结束的有1套；若以单曲计，以"上"结束的有33首，以"四（五）"结束的有28首，以"合（六）"结束的有10首，以"工"结束的有5首，以"尺"结束的有3首。只曲中以"上"结束的有29首，以"四（五）"结束的有15首，以"尺"结束的有2首，以"工"结束

---

① 郭勋：《雍熙乐府》第3卷，商务印书馆民国二十三年（1934）版，第12页。
② 周祥钰等：《新定九宫大成南北词宫谱》第33卷，上海古书流通处内府影印本，第16页。
③ 同①，第38页。
④ 同②，第35页。
⑤ 《九宫大成》北曲中的情况比较复杂，除了这里提到的两种情况外，还有不用"乙、凡"的五声乐曲。具体分析请参看笔者博士学位论文《新定九宫大成南北词宫谱研究》，上海音乐学院，2007年。
⑥ 此处"基本"指套曲中多数曲牌的结音。
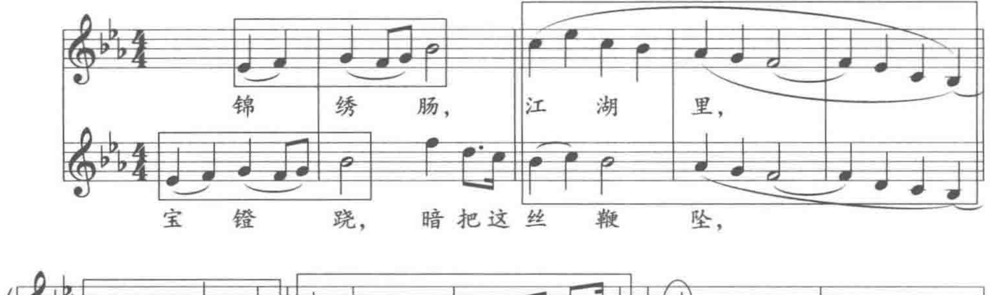
的有“2”首，以“六”结束的有“1”首，以“一”结束的有“1”首。列表如下：
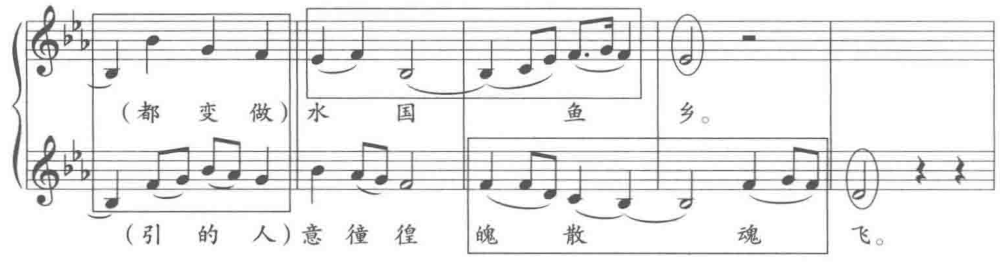
| 结音<br>曲数 | 合（六） | 四（五） | 一（乙） | 上 | 尺 | 工 | 凡 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 套曲 79 | 10 | 28 | 0 | 33 | 3 | 5 | 0 |
| 只曲 50 | 1 | 15 | 1 | 29 | 2 | 2 | 0 |
| 共计 | 11 | 43 | 1 | 62 | 4 | 7 | 0 |

表中所示，以“上”和以“四”为结音的曲数占据绝大多数，这与《九宫大成》全部乐曲的结音统计结果反映一致。

只曲中以“一”为结音的曲牌，有几种可能：第一，从其与正格的旋律比较来看，这首【又一体】为正格变体，增字句，但与正格的旋律几乎完全相同，只是在曲牌最后一个音处突然由正格的“上”转为“一”，参见谱例 1（后半部分）[1]；第二，还有一种可能就是此处在印刷或编辑时存在错漏。

谱例 1：【哪吒令】与【又一体】的片段比较







## 三、《九宫大成》收录朱氏曲谱曲乐年代初断

以下主要从正变体对照、语言音乐学视角中的旋律“昆化”及文献角度来分析判断。

### （一）正变体对照

《九宫大成》收录 6 套套曲，只曲 50 首。只曲又可分为正格、又一体（变体）。从

---

[1] 周祥钰等：《新定九宫大成南北词宫谱》第 5 卷，上海古书流通处内府影印本，第 13 页，【哪吒令】及【又一体】。

数量上看，只曲中正格曲牌有11首，又一体有39首。

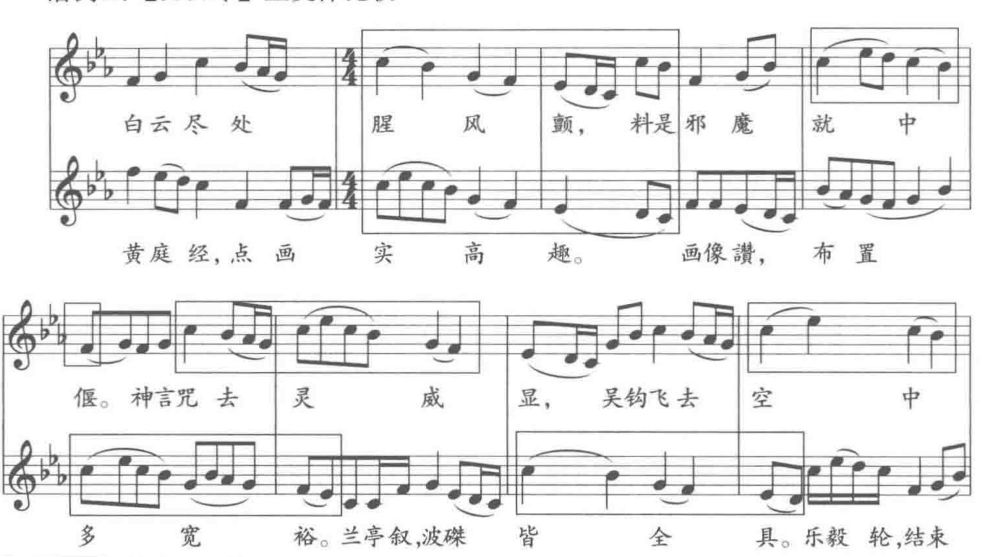
选取【又一体】与正格进行比较，是基于《九宫大成》编者编写体例而定。《新定九宫大成北词宫谱凡例》解释："今选字句最少者为正格，凡增句、增字、平仄拈异者，皆为又一体。"从编者角度出发，正格被作为各曲牌的标准或者说参照，其他的又一体增减字、句，皆以正格为准而定。曲文如此，曲乐亦然。

经过分析，正格与又一体之间在曲乐方面存在以下几种情况：一是与正格相似，包括部分相似与基本相似两种；一是与正格相异，即几乎没有共同之处。以下举"基本相似"两例加以说明。

1. 上举谱例1【又一体】与正格【哪吒令】基本一致。正格为元代费唐臣杂剧《贬黄州》第一折中的另曲。费唐臣，元大都人。生卒年均不详，约元世祖至元十年前后在世，所作杂剧3种，分别是《斩邓通》、《汉丞相韦贤籯金》及《苏子瞻风雪贬黄州》，今仅存后一种。另两首【又一体】，一首标出自《元人百种》，一首标出自《雍熙乐府》，旋律亦与正格较相似。标出自《元人百种》的曲牌实为元代无名氏作《留鞋记》第一折中曲牌。标出自《雍熙乐府》的曲牌实为明代无名氏《点绛唇》"咏雪"套曲中第5首①。三首不同时期的【又一体】与正格旋律非常相似，说明此谱与朱氏原谱关系不大。
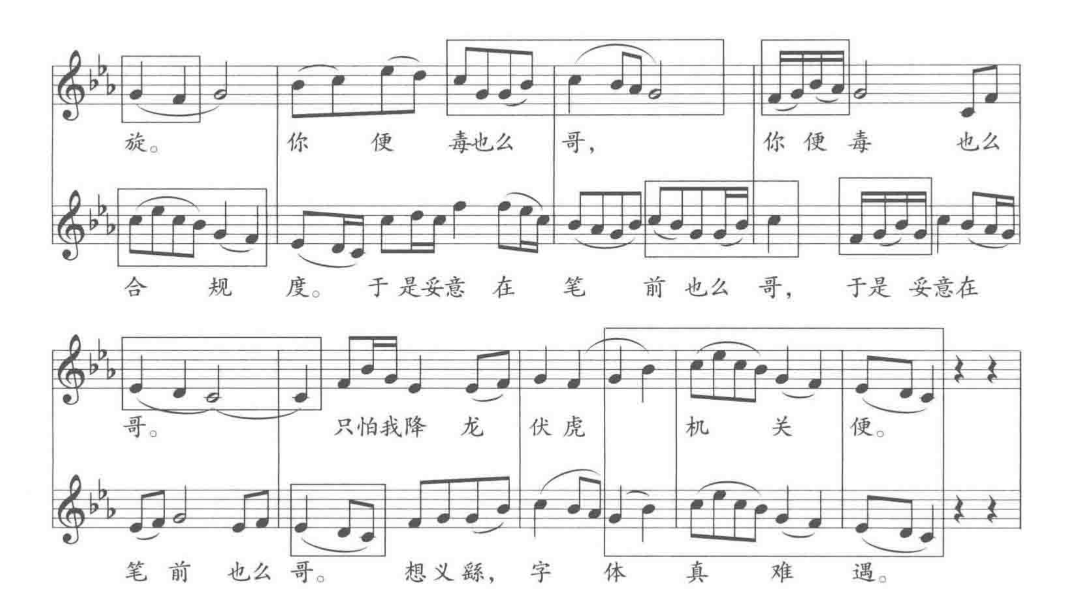
2. 再以卷33高宫只曲【叨叨令】② 为例（参见谱例2），正格出处为《月令承应》，【又一体】出处为《十美人庆赏牡丹园》第四折正宫。此【又一体】为正格的"增字格"，即将原词七字句，增作八字句，两叠句亦改为七字句。

谱例2：【叨叨令】正变体比较




① 谢伯阳：《全明散曲》，齐鲁书社1994年版，第5140页。

② 周祥钰等：《新定九宫大成南北词宫谱》第33卷，上海古书流通处内府影印本，第9—10页。




由于增字的原因，【又一体】的节奏、音符比正格都要密，但每句的结尾处所用音符基本一样，二者的最大区别就在节奏的疏密。《月令承应》是清宫内廷“禁庭清燕之供”，是清代宫廷中按年节月令的内容与风俗编写的承应戏曲的总称。《九宫大成》的编者常将《月令承应》曲牌作为正格、作为“程式”，其他曲牌作为【又一体】。

经过比较可知，39 首【又一体】中，只有两首与正格完全不同，其余在旋法上或多或少都有相似之处。

11 首正格中，【三转小梁州】、【黄梅雨】、【增字醋葫芦】、【青天歌】、【离亭宴带歇拍煞】5 首不带变体，其余 7 首均有变体，出处有《元人百种》、《雍熙乐府》、《散曲》，这些曲牌无法从正变体的比较中得知与朱氏原谱的关系。另外，6 套套曲也不能用此法进行比较。故笔者在下文中借鉴了杨荫浏先生的“语言音乐学”视角来进行分析。

### （二）语言音乐学视角中的旋律“昆化”考察
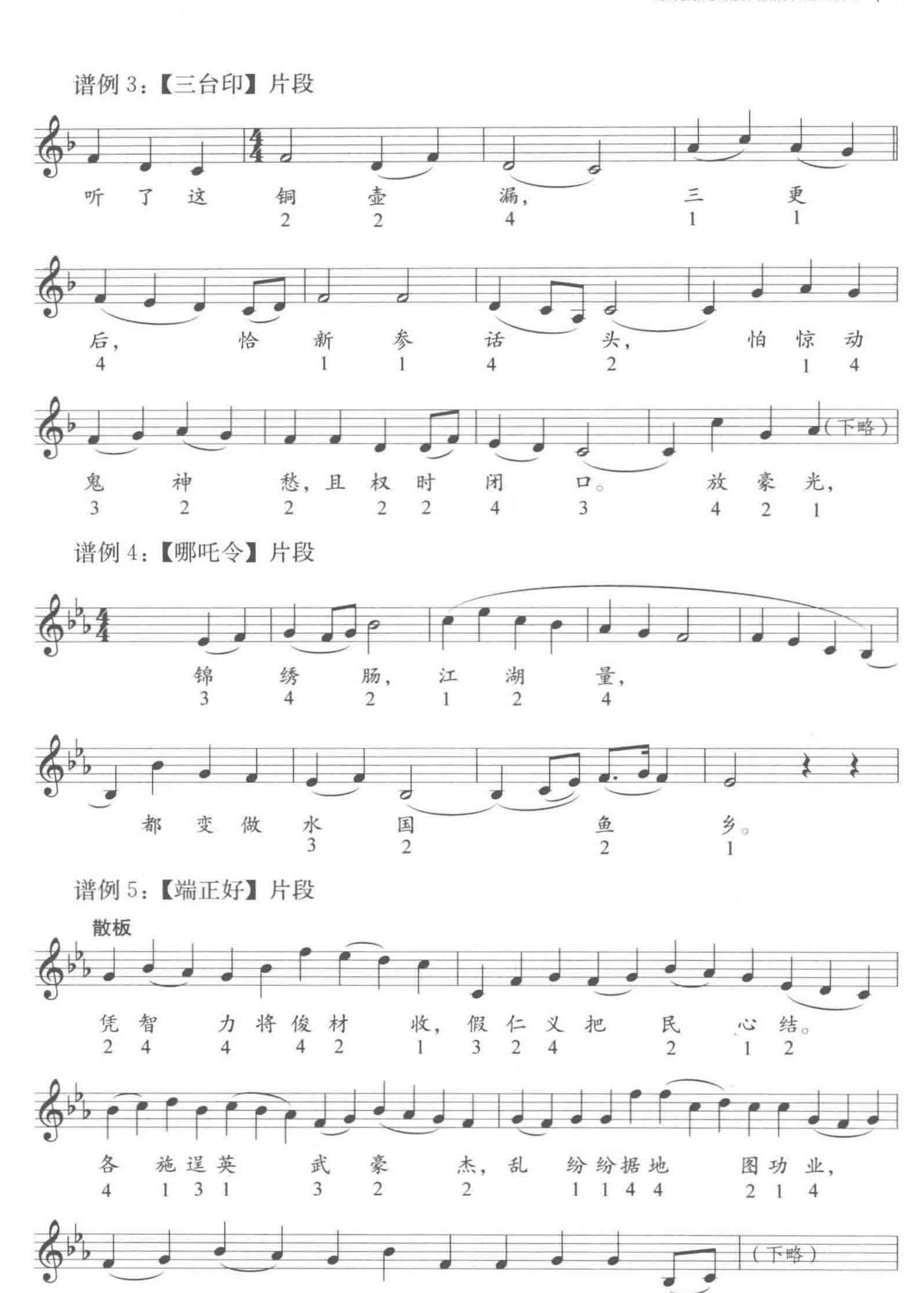
杨荫浏先生在《语言音乐学初探》一文中对昆曲中南北曲字调配音进行了总结，并将规律制作成“南北曲字调配音表”[①]，现按其分析方法，各取正格、又一体及套曲中的 3 首另曲中的片段进行分析。谱例 3 为【三台印】[②]（正格）片断、谱例 4 为【哪吒令】（【又一体】）片段、谱例 5 为套曲《端正好》[③] 中首曲【端正好】片段。

---

① 杨荫浏等：《语言与音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，插页。

② 周祥钰等：《新定九宫大成南北词宫谱》第 27 卷，上海古书流通处内府影印本，第 11 页。

③ 周祥钰等：《新定九宫大成南北词宫谱》第 34 卷，上海古书流通处内府影印本，第 49 页。




这三个片段涉及前后字之间及本字之间的类型有：42、41、14、24、34、13、

23、31、12、32、21、11、22、33、44[①]。杨先生归纳为：42. 南曲随前字去声腔而下行或下跳，北曲有时上跳；41. 南曲随前字去声腔而下行或下跳，北曲有时上跳；14. 略高或大高，北曲有时从低处继续下行，南曲阳去声字首音高低或同度均可（另，北曲中，因为平声字调偏高，所以在平声字后接去声字时，其后接的去声字腔有时一开始就可低于平声，从更低处再下行[②]）；24 同 14；34. 略高或大高，反前字上声腔方向而下行，南曲阳去声字首音高低均可；13. 略低或大低；23 同 13；31. 随前字上声腔上行或上跳；12. 略低或同度；32. 随前字上声腔上行或上跳；21 同度，略高或上跳，等等。

按杨先生归纳进行分析，这些旋律的走向基本上与之是一致的。从中可以窥探出，这些曲牌的旋律有着明显的昆化痕迹。

### （三）从文献角度分析

我们还可从一些相关文献中进一步获取到一些信息，并以此为佐证材料。

明末清初文学家钱谦益（1582—1664）在《列朝诗集》称周宪王“制《诚斋乐府》传奇若干种，音律协美，流传内府，至今中原弦索多用之”[③]。据钱氏自序称“复有事于斯集，托始于丙戌，彻简于己丑”，丙戌即顺治三年（1646），时钱氏授礼部侍郎职，己丑即顺治六年（1649）。由此可知，钱氏编此书时已是清季。朱氏杂剧历经200多年，在清初宫廷内外仍广为流行，足证清代宫廷对朱氏杂剧的喜好。有清一代，宫廷盛演节令戏、庆寿戏，这些戏也大多取材于神话传说。所谓的节令戏情节非常简单，大多是仙女、道童载歌载舞歌颂皇恩浩荡等事；庆寿戏也大多敷衍神仙下凡为皇帝、皇太后庆寿之类。就题材内容而言与朱氏的创作是非常接近的。清宫中创作于乾隆前期的连台本大戏也多取材于历史与神话。如张照的《劝善金科》演目连救母事、《升平宝筏》演唐玄奘西天取经事，周祥钰的《忠义璇图》敷衍梁山伯宋江事、《鼎峙春秋》演三国事，王庭章的《昭代箫韶》演杨家将故事，等等。《九宫大成》的编者选取《雍熙乐府》作为编写材料时，定会关注《雍熙乐府》中明确注出为朱氏作品的曲牌，所以，《九宫大成》才会收入如此多的朱氏作品。从钱氏所说“流传内府”，至今还在用等叙述来看，《九宫大成》似还保存有朱氏原谱的可能。

《新定九宫大成北词凡例》有一段话：“曲之分别宫调，全在腔板。……今悉依宫调以定腔板，或转因腔板以正宫调。腔之高下，按以工尺，而腔之迟疾，限以板眼。既考历来相传之成规，复参以国工修改之新法，举向之无板者，悉为点出，向之有板者，重为厘正。按板循腔，无不可付之歌讴、被之弦管也。”这段话讨论了宫调与腔

① 此处的 1、2、3、4 分别指阴平（南曲阴入同）、阳平（南曲阳入同）、上、去。

② 杨荫浏、孙从音、武俊达：《语言与音乐》，人民音乐出版社 1983 年版，第 46 页。

③ 钱谦益：《列朝诗集》，虞山毛氏汲古阁本，顺治九年（1652）。

板的关系，尤其强调腔板的重要性。无板点板，有板重定，按板循腔，歌讴弦管皆有。有板即可有腔，此处的腔就包括了旋律。板之与谱的重要性不言而喻。但是，《雍熙乐府》全谱不标工尺，不点板眼。《九宫大成》编者若照摘《雍熙乐府》，则必然面临点板、标注工尺的工作。

我们还可结合《九宫大成》中《南词宫谱凡例》与两个《序》来看。南词分引、正曲、集曲，“今选《月令承应》、《法宫雅奏》作程式、旧谱体式不合者删之”，“引本于诗余，或半或全，不同旧谱，不定工尺，今俱谱出”。用清宫戏《月令承应》及《法宫雅奏》作为标准来衡量之前的旧谱，南词中的“引”，其工尺谱字也应是由编者新创。

从编者提供的种种信息来看，《九宫大成》新创的成分是非常大的。

## 小　结

《九宫大成》收录了明代藩王朱有燉的杂剧作品，计套曲 6 套，只曲 50 首，以单曲计共有 129 首，这个发现未见于其他人的研究。

《九宫大成》编者在摘引《雍熙乐府》时对曲牌进行了增删处理，而《雍熙乐府》收录朱氏原作时亦经过处理。《九宫大成》收录的这些朱氏作品比较严格地遵守了北曲用七声的规定，所有曲目结音以“四（五）”与“上”为主，这与《九宫大成》全谱反映出来的结果一致。

从又一体与正格的曲乐比较来看，旋律大多存在或多或少的相似性。再结合语言音乐学角度对旋律的分析来看，这些旋律也大都呈现出昆化倾向，这也充分反映出乐谱新创的成分较多。尽管有文献显示在清初内廷朱氏杂剧仍流传，但从《北词宫谱凡例》及《南词宫谱凡例》记述来看，愈能证明《九宫大成》所载乐谱大部分都不是朱氏杂剧的原谱。

最后，需要指出的是，对于【又一体】中旋法与正格完全不同的曲牌，以及分析谱例时出现的与杨先生归纳相左的曲牌，它们之中是否仍存在着前朝音乐的遗存？这些问题仍有待于进一步深入研究。

**作者简介：**吴志武（1972—　），星海音乐学院教授，学报执行副主编、编辑部主任。

原载《音乐与表演》2013 年第 3 期

邢维凯

# 关于音乐学研究对象与方法的再思考

我国音乐学内部各分支学科的划分，通常是以研究对象的区别为依据的。例如“西方音乐史学”，顾名思义，就是一门以西方音乐发展的历史作为其研究对象的学科；而“中国传统音乐学”，则是针对中国的“民间音乐”、“宫廷音乐”、“文人音乐”、“宗教音乐”等传统音乐文化所进行的相关理论研究。这样的划分看起来似乎简单明了，而且顺理成章。然而，当我们把这种思路平移到界定“音乐美学”、“民族音乐学”等学科的时候，却发现其中存在着逻辑和学理层面的双重矛盾。

在第八届全国音乐美学学术研讨会上，部分与会学者就音乐美学的研究对象问题展开了一番争论，其中一派学者认为：音乐美学的对象只能是“艺术音乐”而不应包括“民族的、民间的音乐”在内。反对者则认为，如果音乐美学不能够把“艺术音乐”之外的其他音乐文化现象纳入其对象范畴，那么，这种音乐美学只能算作是某一种“特定音乐”（譬如“艺术音乐”或者“西方古典音乐”）的美学了。于是，“站在哪里说音乐”、“什么音乐的音乐美学”等一系列诘问接踵而来，一时间，人们忽然意识到，音乐美学的研究对象的确并不像“中国音乐史”、“西方音乐史”等学科那样的一目了然。那么，对于这样一门难以界定其研究对象的学科，我们又该怎样来看待它与音乐学其他学科之间的区别呢？又该如何判定这门学科独立存在的价值呢？

类似的疑问也发生在有关民族音乐学定义的探讨之中。在大多数人眼里，民族音乐学的研究对象，是“西方音乐”之外的亚洲、非洲、拉美及大洋洲等地区各民族的传统音乐。然而一个无可否认的事实是，所谓“西方音乐”，并不可能被完全置于“民族音乐”的范畴之外。无论“西方”或“东方”，“欧洲”或“非洲”，都仅仅是某个特定地域的称谓而已。没有人能够证明东方音乐、非洲音乐都是“民族音乐”而西方的或者欧洲的音乐就不是“民族音乐”。由此看来，民族音乐学也理应把西方音乐纳入自己的研究范围。当今，愈来愈多的音乐学者将“民族音乐学”扩充至“世界音乐”这一巨大的概念，这显然是从研究对象的角度进行思考的结果。但如此一来，这个学科便无法再将自身与诸如“音乐社会学”、“音乐美学”等其他音乐学分支学科相

区别，因为它与这些学科在研究对象上几乎可以是完全重合的。

那么划分音乐学各学科边界的依据究竟是什么呢？要回答这个问题，我想至少可以从两个方面着手。一是音乐学这门学科产生和发展的历史过程，如果我们能够对这个过程进行一番详尽的回顾与考证，问题的答案当然也就不难找到（限于本文的篇幅，笔者在此不打算就这个方面作展开性陈述）。除此之外，还有另外一个寻求答案的途径，这就是：回到事实的原点，然后进行不附带任何成见的推论。今天，我主要想从这方面来谈一谈自己对音乐学研究对象与方法等问题的一些思考。

首先，我们需要回答一个最朴素的问题：为什么会有音乐学？换言之，音乐学是为什么而存在的？答案就是：解释音乐现象，解决理论问题。

不错，我们的音乐学，我们的种种理论思想学说体系，归根到底，就是由于这样一种单纯而又清晰的原因而出现在人类的知识系统中的。既然如此，我们也就明白了一个道理：现象和问题，决定了理论的存在及其价值。讲得再直白一些，理论就是思想的工具，借助于这种工具，我们可以有效地认识和解决某些相应的问题。任何“工具”的选择都是由其特定的用途和目的来决定的，正如缝衣服需用针线而劈木头则需要斧子一样，我们将理论归为不同的“学科”，乃是因为这些“学科”分别属于解决各类不同问题的方法。划分音乐学各分支学科的基本原则也正在于此。

音乐学是一门以人类的音乐文化为研究对象的理论学科，从这个维度上看，音乐学属下范围内的各分支学科之间，在所关注事物的“客观实在”这一层面上其实并不存在根本的区别。人们之所以将音乐学这个理论学科加以分门别类，并非由于音乐文化现象作为事实存在本身有着某种泾渭分明的区别和界限，而是由于人们观察和认识这些现象的“思维视角”可能有所不同。在不同的思维视角下，同样的事实存在便会呈现为具有不同特征的“对象”。正所谓“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”，是“视角”决定了“对象”，而“对象”则要求其研究者采取与之相适应的理论方法与工具。音乐学各分支学科的派生，正是人类认识事物的思维视角具有多样性的具体体现。

笔者在此论证上述问题的真正目的在于强调：在音乐学的学术研究中，应当倡导“体系让位于探索”的精神。学科门类、理论体系的划分都是相对的、次要的，而问题的研究、真理的探索才是学术追求的根本目标。没有了“问题”，理论研究便没有了对象，没有了对象，也就谈不上方法。然而遗憾的是，在当今我国音乐学理论研究中，以体系为本位，以方法为目的的现象却屡见不鲜。放弃探索而固守于体系的“完善”，忽视问题而热衷于概念的“创新”，这已经成为制约我们学术发展的强力羁绊。若要摆脱这种羁绊，就需要本着实事求是的原则，勇于打破学科体系之间的藩篱或思想方法之间的界限，积极主动地进行“跨界研究”（interdisciplinary research），尽可能广视域、多视角地看待问题，寻求答案。近年来国际音乐学研究中兴起的“新音乐学”一派，其所谓之“新”，就在于他们淡化了以往音乐学中的“学科”观念，一切

从问题出发，甚至打破了“音乐问题”和“非音乐问题”之间的界限，从而获得了某种新的视角，拓宽了学术视野。就这一点来说，还是非常值得我们学习和借鉴的。

总之，音乐学研究的对象，是在特定思维视角下看到的各种不同的“问题”，而不是学科分类硬性划定的事物；音乐学的研究方法，取决于研究对象（问题）所需要的解决手段，而非依照学科属性所限定的思维模式和话语系统。只有明确了这一点，我们的学术研究之路才会愈走愈宽。

**作者简介：**邢维凯（1963— ），博士，中央音乐学院音乐学系教授，博士研究生导师。研究方向：音乐美学。

原载《音乐与表演》2013年第2期

杨　健

# 论《鲁斯兰与柳德米拉》序曲的文本、分析与演绎

## 引　言

从出现在音乐会节目单、音像出版物以及网络点播列表上的频率来看，俄罗斯作曲家格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》序曲是毫无争议的一线热门曲目。不过，与很多著名歌剧序曲的命运相似，由于人们接触完整歌剧的机会普遍较少，在音乐会上频繁演出的序曲经常容易被脱离歌剧的整体框架与相关背景来孤立地看待与理解。且作为一部在戏剧结构上多少有欠缺的早期俄罗斯歌剧，《鲁斯兰与柳德米拉》在世界各地的完整上演机会以及相关音像制品不多。与此同时，《鲁斯兰与柳德米拉》序曲却炙手可热，除去与艺术多少有关的一些原因以外，人们似乎还普遍将这首序曲视作对乐团进行（技术）训练的材料。如此不可避免地带来对不同版本乐谱中存在争议音符、表情记号与演奏法的草率处置以及竞速赛跑式的片面肤浅理解，等等，在给作品增加额外人气的同时也带来很多隐忧。

## 一、文本溯源——“柳德米拉”拯救“鲁斯兰”

### （一）“鲁斯兰”的坎坷命运

从乐谱文本的角度来看，这部被很多人自认为烂熟于心的《鲁斯兰与柳德米拉》序曲存在着诸多疑点和问题。事实上，其总谱能够流传至今的过程本身就充满了不少侥幸与悬念。自酝酿创作阶段开始，这部歌剧的诞生就一直显得十分坎坷：先是普希金在 1837 年 2 月的决斗中惨死，导致格林卡不得不亲自与其他四位蹩脚文人一起根据普希金早年的同名长诗东拼西凑出歌剧的脚本。而在音乐方面，由于格林卡天生缺乏有计划有规律的工作习惯，再加上包括婚姻失败在内的诸多干扰，整个写作时间的跨度长达 5 年之久。在此期间，歌剧的各个段落以几乎完全偶然的颠倒顺序陆续面世。

其中，序曲是格林卡在 1842 年 9—11 月，歌剧即将首演前不久最后赶写出来的——“直接写成了管弦乐版，常常就躲在排练场制作人的房间里创作”[①]。在仓促间，格林卡仅为歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》誊写出两份字迹潦草且充满错漏的总谱，分别保存在莫斯科和圣彼得堡的大剧院中。其中，莫斯科的那份抄本在 1853 年的一场剧院大火中被焚毁，但这却没有引起粗枝大叶的格林卡以足够警惕。祸不单行，1859 年圣彼得堡大剧院亦遭遇火灾[②]。万幸的是，格林卡的妹妹柳德米拉·谢斯塔科娃（Ludmila Ivanovna Shestakova，1816－1906）[③] 已经在此之前邀请格林卡最得意的门生之一巴拉基列夫（Mily Alexeyevich Balakirev，1837－1910）根据圣彼得堡的那份仅存的孤本监督抄写了两份拷贝。当时，格林卡已于 1857 年 2 月客死在德国柏林，如果不是柳德米拉·谢斯塔科娃的先见之明，歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》连同其脍炙人口的序曲一并，恐怕再也难有重见天日之时了[④]。

### （二）“柳德米拉”的悉心培育

柳德米拉·谢斯塔科娃对其兄长格林卡音乐创作天才的呵护与关照其实从很早就已经开始。她经常提醒她那性情中人的哥哥将那些应张三李四委约创作的歌曲小品仔细编辑出版，而那本十分重要的自传《札记》[⑤] 也是在柳德米拉·谢斯塔科娃的百般敦促甚至威逼利诱下才得以形成并流传的。格林卡去世后，屡受丧夫、丧子之痛的柳德米拉·谢斯塔科娃将她所有的精力和热情都投入到对格林卡作品的整理出版与推广宣传中，尤其是这部写作艰难、首演惨淡且当时看来似乎前景堪忧的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》。前面提到的抄谱备份工作只是一个开端，她很有战略眼光地意识到提升格林卡地位的最有效方式是设法在国外多争取一些曝光与演出机会。于是，柳德米拉·谢斯塔科娃

---

① 参见图表 1 中 TC2 版总谱前言。

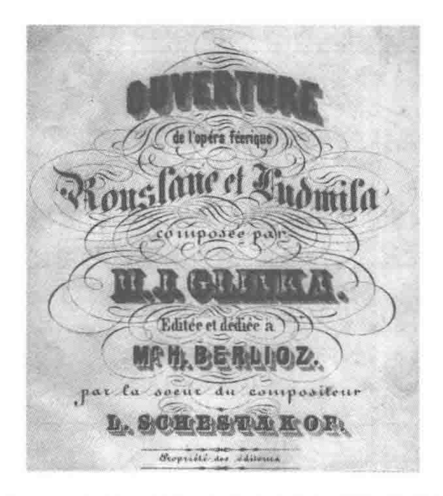
② 大火烧毁了位于圣彼得堡莫斯科剧院（Bolshoi Kamenny Theatre）对面的圆形剧场（Circus Theatre），后来在原址重建了新的剧院，即著名的马林斯基剧院（Mariinsky Theatre），于 1860 年 10 月 2 日以格林卡《为沙皇献身》（即《伊凡·苏萨宁》）作为开幕演出正式启用。在老旧的莫斯科剧院于 1886 年被停用后，马林斯基剧院成为了莫斯科剧院的唯一继承者。格林卡的两部歌剧《为沙皇献身》和《鲁斯兰与柳德米拉》分别于 1836 年和 1842 年的 12 月 27 日（相隔六年的同一天）在莫斯科剧院首演。参见：http：//www. mariinsky. ru/en/about/history _ theatre/mariinsky _ theatre/与 http：//en. wikipedia. orgwikiMariinsky _ Operahttp：//en. wikipedia. orgwikiBolshoi _ Kamenny _ Theatre。

③ 柳德米拉（Ludmila）是斯拉夫民族的女性常用名，格林卡的妹妹与歌剧女主角碰巧同名，Shestakova 是她丈夫的姓氏，为了避免混淆，文中用柳德米拉·谢斯塔科娃指称格林卡的妹妹。

④ Bertensson，S.．“Ludmila Ivanovna Shestakova—Handmaidto Russian Music” ［J］. *The Musical Quarterly*，1945，31（3）：331－338.

⑤ 奥尔洛瓦编：《论音乐与音乐家：格林卡书信、札记、谈话录》，刘小石译，音乐出版社 1957 年版，第 22 页。英文版见 Orlova，A.．*Glinka's Life in Music*：*A Chronicle* ［M］. Hoops，R.（trans.）University of Rochester Press，1988。

陆续将一些重要作品题献给与格林卡生前关系友好的国外音乐家①，同时又开始联系欧洲的知名剧院上演格林卡的作品。不久，题献给柏辽兹的《鲁斯兰与柳德米拉》序曲于1858年在德国莱比锡出版（封面参见图表1）。这是该歌剧序曲最早公开出版的总谱，1865年斯科特公司（Schott）又根据这个源头出版了乐队分谱，对后世影响很大。另一方面，1866年由巴拉基列夫出马在布拉格剧院筹划上演的《鲁斯兰与柳德米拉》也取得了成功。这些都作为柳德米拉·谢斯塔科娃手中的筹码，促使圣彼得堡马林斯基剧院于1872年又全新制作了该剧，大大提升了这部歌剧在俄罗斯音乐舞台上的地位。接着，为了进一步扩大与巩固影响力，同时也为了实现格林卡的遗愿，柳德米拉·谢斯塔科娃筹划用变卖自己最后一块土地换来的钱来自费出版《鲁斯兰与柳德米拉》歌剧的完整总谱。为此，她找来了里姆斯基一科萨科夫、里亚多夫和巴拉基列夫等几位当时最优秀的音乐家对总谱进行了全面细致的修订，包括删减段落的恢复与许多错误的修正，等等。当出版工作终于在1878年底完成后，柳德米拉·谢斯塔科娃向俄国的所有重要音乐机构以及国外的很多图书馆和歌剧院赠送了这套厚达700余页、俄文与德文双语对照的完整歌剧总谱，为这部作品以较为可靠的文本形式在国内外长期广为流传奠定了坚实的基础，也构成了诠释这部歌剧及其序曲部分的主要文本依据（图表2）②。




**图表1 《鲁斯兰与柳德米拉》序曲1858年首版总谱封面，用法语标注了曲名、“作曲：格林卡”、“编订与受题献人：柏辽兹先生”以及“作曲家的妹妹”柳德米拉·谢斯塔科娃的姓名等字样**

---

① 参见：http：//www. hberlioz. com/Russia/russiafriends. htm。

② 参见同上。字母缩写笔者为了引用方便自创的一种编号。T可以看作是Text的缩写，大写A、B、C则代表三种不同性质的版本，1、2、3代表时间先后，小写a、b用来区分同一系列的总分谱或总缩谱。其中TA2、TB1、TB2和TB3版可在http：//imslp. orgwikiRuslan _ and _ Lyudmila _ （Glinka， _ Mikhail）下载，其中首版乐谱的出版细节可见Fuld, J. J.. The Book of World—Famous Music：Classical, Popular, and Folk (Revised and Enlarged) [M]. Dover Publications, 2000。

**图表** 2

| 编号 | 年代 | 乐谱类型 | 出版地与出版商 | 备注 |
|---|---|---|---|---|
| 首版 | | | | |
| TA1 | 1856 | 歌剧声乐谱 | St. Petersburg：Stellovsky | 俄语与德语歌词，396 页 |
| TA2a | 1858 | 序曲总谱 | Leipzig：C. F. W. Siegel | 题献给柏辽兹并由他编订 |
| TA2b | 1865 | 序曲分谱 | Maniz：Fils de B. Schott | 柏辽兹编订 |
| TA3 | 1878 | 歌剧总谱 | St. Petersburg：Mrs Golubeff | 里姆斯基-科萨科夫等编订 |
| 重要再版 | | | | |
| TB1 | 1895 | 序曲总谱 | Leipzig：Ernst Eulenburg | 根据 TA2 |
| TB2a | 1896 | 歌剧声乐谱 | Moscow：Jurgenson | 巴拉基列夫编订 |
| TB2b | 1900 | 歌剧总谱 | Moscow：Jurgenson | 巴拉基列夫编订 |
| TB3 | 1966 | 歌剧总谱 | Moscow：Muzyka | Georgy Kirkor 编订 |
| 中国引进版 | | | | |
| TC1 | 1980 | 序曲总谱 | 北京：人民音乐出版社 | 根据 TB2 |
| TC2 | 2002 | 序曲总谱 | 长沙：湖南文艺出版社 | 影印 TB1 |

## 二、音乐分析——“鲁斯兰”大战“切尔诺莫尔”

与很多著名歌剧一样，《鲁斯兰与柳德米拉》的剧情相当简单，大致讲述了武士鲁斯兰战胜妖魔切尔诺莫尔解救公主柳德米拉的英雄救美之事。序曲相当于是整部歌剧的浓缩版“预告片”，综合运用了很多剧中的精华素材，其奏鸣曲式的大致结构如下所示（图表 3）。

**图表** 3

| | 小节 | 结构功能 | 调式调性 |
|---|---|---|---|
| 呈示部 | 1—20 | 引子 | D—G—D |
| | 21—57 | 主部 | D |
| | 58—80 | 连接部 | D—A—F |
| | 81—119 | 副部 | F—f—bA |
| | 120—133 | 结束部 | bA—B |
| 展开部 | 133—169 | 第一阶段 | e—d—a |
| | 169—205 | 第二阶段 | a—g |
| | 205—236 | 返回 | g—D |
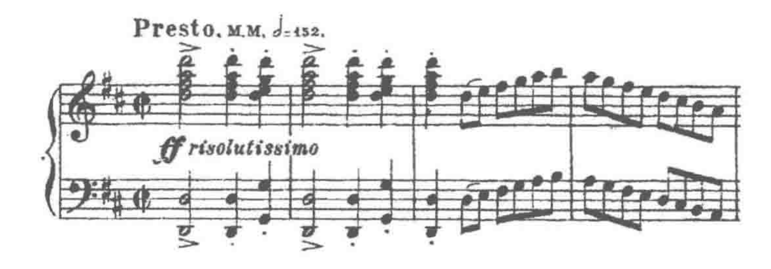
续表

| | 小节 | 结构功能 | 调式调性 |
|---|---|---|---|
| 再现部 | 237—273 | 主部 | D |
| | 274—296 | 连接部 | D—A |
| | 297—235 | 副部 | A—a—C |
| | 236—349 | 结束部 | C—F |
| 尾声 | 349—372 | 第一阶段 | D |
| | 373—402 | 第二阶段（Piu mosso） | D |

### （一）引子与呈示部

序曲引子（谱例 1）的前半部分即作曲家本人所描述的“拳头”[①] 动机而后半部分则是“突飞猛进”的音阶，两者在随后都有重要的发展和应用。其中“拳头”动机下方的四度跳进音型在全曲中也经常起到一种对该动机相对弱化的暗示作用。主部主题（谱例 2）和副部主题（谱例 4）分别代表了鲁斯兰雄心勃勃、一往无前的英雄形象以及向柳德米拉倾诉衷肠、憧憬美好的抒情表述。前者和序曲引子均取材于歌剧的终曲合唱，歌词部分表达了对神明、国家与爱情的歌颂祝福以及正义终将战胜邪恶的乐观信念，充满了辉煌的力量和速度。后者则来源于第二幕中鲁斯兰的咏叹调（谱例 5），以对柳德米拉的深情呼唤引入，用独白的形式表达了对她的爱恋、安慰以及降服妖魔、拯救爱人的决心。

谱例 1：引子（开头即“拳头”动机）

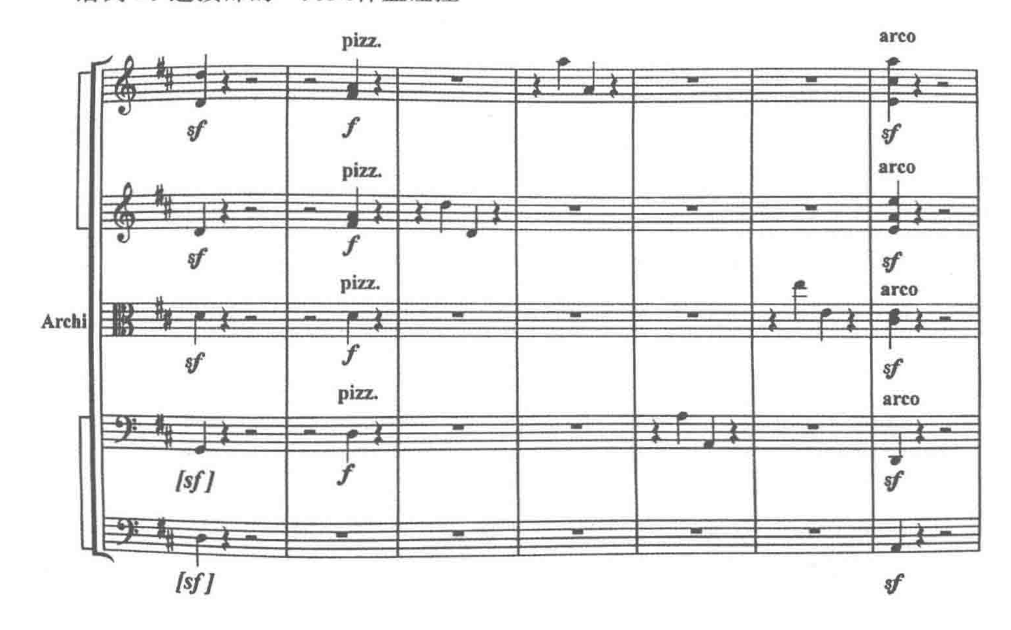



谱例 2：主部主题（开头为以大三和弦为框架的“英雄”动机）




① 文中带引号的这些动机名称是直接或间接参考奥尔洛瓦编《论音乐与音乐家：格林卡书信、札记、谈话录》，刘小石译，音乐出版社 1957 年版。
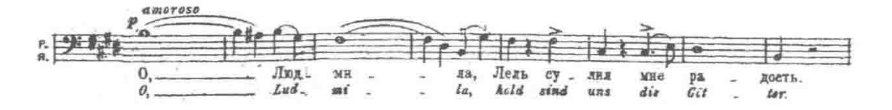
谱例 3：连接部的“刀叉杯盘碰撞”




谱例 4：副部主题（向柳德米拉独白的深情呼唤）




谱例 5：副部主题出处（第二幕中鲁斯兰的咏叹调）




序曲连接部按照惯常的手法由引子和主部的材料加以引申转折，不过织体中还有一系列穿梭于整个弦乐声部的分解八度拨奏（谱例 3）显得有些异乎寻常地忙碌嘈杂，这不由得让人联想到作曲家在《札记》中写下的一段话：“……我到过很多餐厅的楼上厢座里。楼下的刀叉杯盘碰撞的声音感染了我，使我动念把这些东西运用到《鲁斯兰》的序曲里面去，以后我将尽可能做到这一点。”[1] 显然，连接部中这一串串的拨奏接力完全符合这一特殊的潜在灵感并在展开部中有进一步体现。

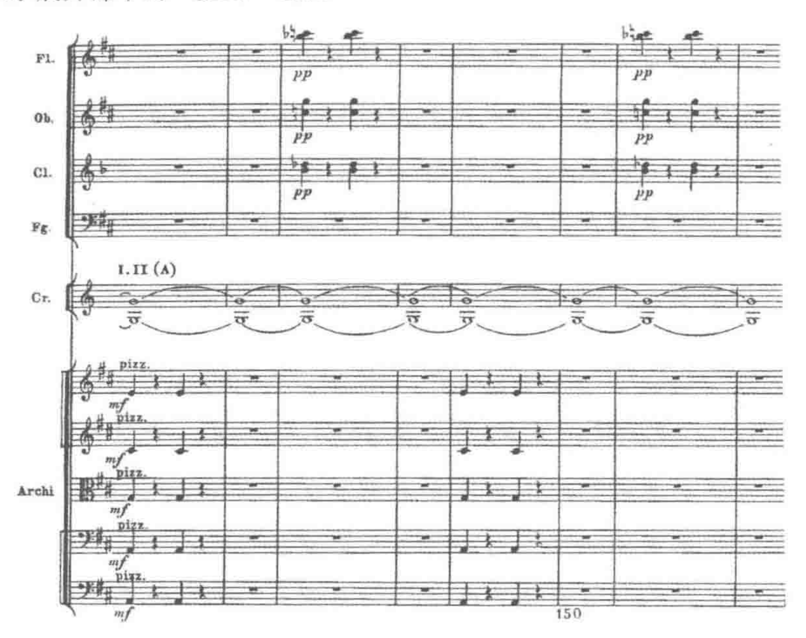
---

① 奥尔洛瓦编：《论音乐与音乐家：格林卡书信、札记、谈话录》，刘小石译，音乐出版社 1957 年版，第 20 页。

## （二）展开部

呈示部临近结尾的“结束部”位置实际上更加突出了通过向下模进转调而引向展开部的连接导入功能。相对于呈示部的热闹辉煌，展开部整体上显得有些阴暗琐碎，几乎综合了前面出现过的所有主要素材。以副部材料（结合局部的歌词大意与调式，不妨将此命名为“宿命”动机）在e小调上的声部模仿作为开端，随后被序曲开头的“拳头”动机所打断，接下来则出现了十分重要的新材料——“魔幻”动机（谱例6）：圆号长音背景下弦乐拨奏与木管断奏的诡异呼应，这出自第一幕中妖怪切尔诺莫尔在宴会上掳走柳德米拉后，众人被魔法所惑不知所措、茫然若失且又暗自恐惧的场景。几乎凝固的气氛稍后又被“宿命”动机夹杂着上行音阶、“刀叉杯盘”和“拳头”低音的灵动追逐所打破，并在主部象征鲁斯兰的“英雄”动机中到达高点。接着，上述“宿命”（柳德米拉）—“拳头”—“魔幻”（切尔诺莫尔）—“英雄”（鲁斯兰）交替的音乐进程在相隔四度的调性上几乎又原样重复了一次（参见图表2），随后便在圆号长音背景下由“宿命”动机与弱化的“拳头”动机交替并逐渐消退，似乎象征着切尔诺莫尔的魔法暂时控制了局面，柳德米拉没能逃过难以摆脱的宿命。

谱例6：展开部中的“魔幻”动机
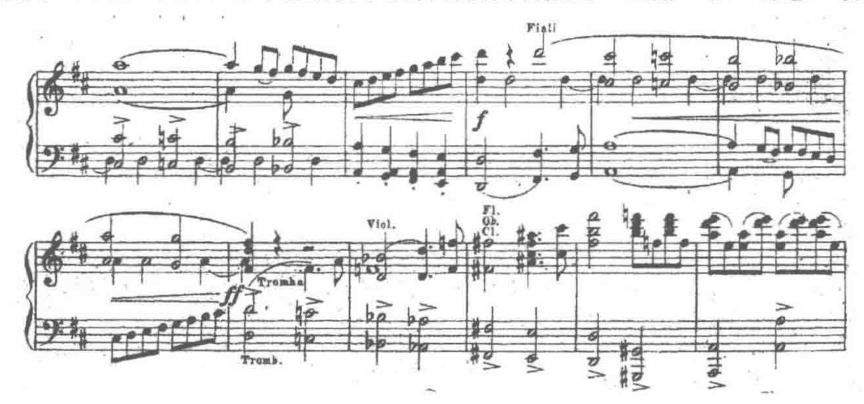



## （三）再现部与尾声

片刻的沉寂后，序曲开头的热烈气氛很快卷土重来。再现部照例重复了呈示部的所有材料，只是在主副部的调性安排上显得别具一格。在呈示部中副部主题出现在了

主部（D）上方小三度的调性上（F），而在再现时副部则在属调A大调上，反常的调性安排或许暗示着潜在的危机和矛盾并没有统一且更加激化对峙了起来。果然，如果说展开部只是鲁斯兰与切尔诺莫尔不期而遇，切尔诺莫尔略施小计在暗中作祟的话，尾声则成为了两者正面交锋的场面。切尔诺莫尔在剧中不仅是拥有邪恶力量的魔法师，同时也是个形象滑稽可笑的丑角侏儒。因此，格林卡在剧中精心设计了分别以下行全音音阶和半音音阶为特点的两种动机来象征切尔诺莫尔的两个侧面（谱例7），其中骇人的“邪恶”动机在第四幕鲁斯兰与切尔诺莫尔决战等场景中均有运用，而晕晕乎乎的“丑角”动机则在歌剧末尾切尔诺莫尔被降伏后作为战利品被抬上来时出现。显然，这两种动机非调性、非人间的性质都具有颠覆性和破坏性的力量，与以大三和弦为骨架的鲁斯兰“英雄”动机水火不容。到了Piu mosso后尾声的第二阶段，凯旋的“英雄”动机、加强的“拳头”动机、辉煌的分解八度以及呼啸的飞驰音阶一并组合出击，最终把侏儒切尔诺莫尔消灭得体无完肤。

谱例7：尾声中以下行半音音阶和全音音阶为特点的“丑角”和“邪恶”动机




## 三、演绎版本——“姐夫”领跑“狂飙之途”①

如果对照整部歌剧以及序曲部分的乐谱文本，音乐内在的逻辑与戏剧性的发展线索是完全统一的。从演绎的角度来看，特别是对于常在音乐会上单独演奏的序曲来说，某种程度上就是需要通过合理的构思和设计尽可能将其中微缩的戏剧矛盾生动夸张地呈现出来。为了具体探讨演奏中的有趣细节，图表4中分别精选了《鲁斯兰与柳德米拉》的三部全剧和序曲录音（像），接下来将主要围绕这些代表性版本来进行比较分析。

① “姐夫”是对杰基耶夫的戏谑称谓，由于他所指挥的该曲速度较快，仿佛起到一种领导性的作用，使得这首作品的演绎速度一直被众多乐团竞相比较，故称为“狂飙之途”。

**图表** 4

| 时间 | 指挥 | 乐团 | 出版信息（网址） | 入选理由 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 全剧录音（像） | | | | |
| 1937 | Samuel Samosud | Bolshoi Theatre Orchestra, Moscow | Melodia M10 46739 (4 LP) | 最早的全剧录音 |
| 1995 | Valery Gergiev | St. Petersburg Kirov Orchestra (The Mariinsky Theatre Orchestra) | Philipps 446 746—2 (3CD)<br>Philips 075 096—9 (DVD) | 评价最高、最早的视频版 |
| 2003 | Alexander Vedernikov | Orchestra of the Bolshoi Theatre, Moscow | Pentatone PTC 5186 034 (3SACD) | 较新的所谓原作版 |
| 序曲录音（像） | | | | |
| 1997 | Zubin Mehta | Berlin Philharmonic Orchestra | http://v.youku.com/v_show/id_XNDU1NjQ5MDA=.html | 最慢的版本之一 |
| 2006 | Valery Gergiev | The Mariinsky Theatre Orchestra | http://v.youku.com/v_show/id_XMTY5MTE3Njc2.html | 最快的版本之一 |
| 2010 | Biao Li（李飚） | Nanjing Philharmonic Orchestra（南京爱乐） | http://v.youku.com/v_show/id_XNDI5NjY4NjA4.html | 笔者亲自参与演奏 |

### （一）初始速度与整体构思

演奏这首序曲面临的首要问题当然是整体速度，因为这不仅牵涉对乐团的技巧和体力考验，更决定了音乐的性格和效果。有以下几个相关因素值得考虑：

（1）格林卡本人针对这首序曲曾说过："节奏之快，犹如万马奔腾；Presto 是活跃的，就像莫扎特的《费加罗》中的前奏曲，而且也用的 D 大调。不同的只是我的前奏曲具有另外一个特性，俄罗斯的特性。"[①]

（2）从乐谱文本来看，各个版本对于序曲的初始速度和表情有很不一样的标记（参见图表 5）。

（3）放眼整部歌剧，由于序曲开头的音乐材料在终曲合唱中还有几乎原样的再现，并加以更快的速度标记，尤其在完整歌剧演出中，不得不考虑两者相对的速度关系（参见图表 5）。

（4）若结合终曲合唱中歌颂凯旋的歌词大意，摒弃"狂飙突进"的飞奔而赋予序曲开头"盛大庄严"的进行曲效果也未必完全不可。

① 奥尔洛瓦编：《论音乐与音乐家：格林卡书信、札记、谈话录》，刘小石译，音乐出版社 1957 年版，第 22 页。

图表 5

| 乐谱版本 | 序曲速度 | 终曲速度 |
|---|---|---|
| TA1 | Presto/M. M. 𝅗𝅥=140 | Prestissimo/M. M. 𝅗𝅥=152 |
| TA2，TB1，TC2 | Presto /M. M. 𝅗𝅥=135 | ① |
| TA3 | Presto（risolutissimo）/M. M. 𝅗𝅥=140 | Prestissimo / M. M. 𝅗𝅥=152 |
| TB2，TC1 | Presto（risolutissimo）/M. M. 𝅗𝅥=152 | Prestissimo / M. M. 𝅗𝅥=152 |
| TB3 | Presto（risolutissimo）/M. M. 𝅗𝅥=140 | Prestissimo / M. M. 𝅗𝅥=152 |

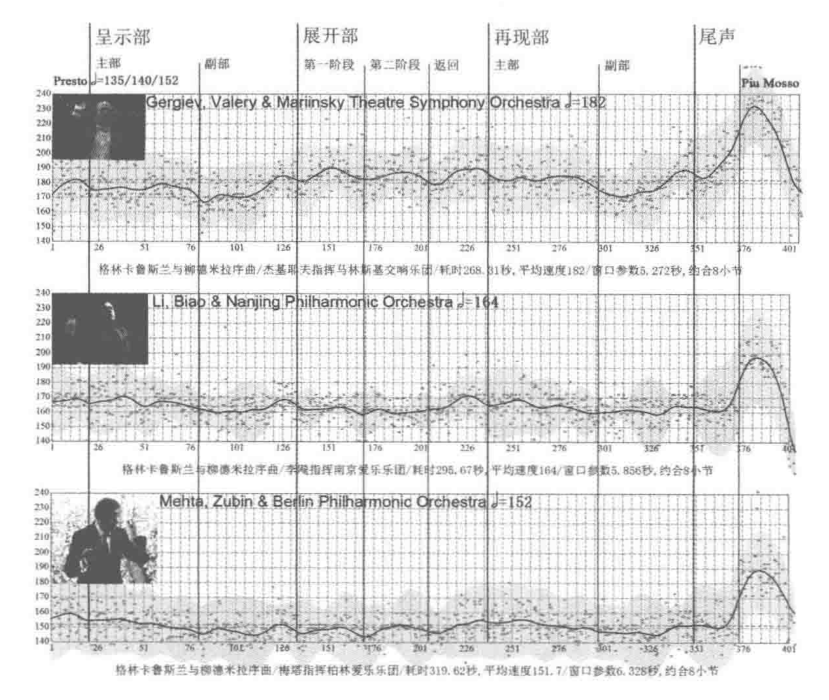
结合上述四个因素，特别是图表 5 中所列举的文本差异，便不难理解中外指挥家和演奏者在速度问题上为何会有如此明显的分歧。图表 6 对三个代表性版本进行了动态的速度分析，其中杰基耶夫率领马林斯基交响乐团毫无悬念地赢得了“飙车”的桂冠，而梅塔棒下的柏林爱乐则以四平八稳的进行曲式处理垫底。尽管三个版本都达到或超出了图表 5 中 M. M. 𝅗𝅥=152 的最快节拍器标记。

当然，速度快慢并不能作为评判演奏质量的绝对标准，但却可能隐含了很多重要的相关信息。首先，综合图表 1、图表 2 和图表 5 不难发现，源自德国莱比锡的 TA2、TB1 和 TC2 是所有版本中速度标记最慢的，这或许与柏林爱乐采取相对保守的演奏速度有着密切联系（这一点随后还会有更为确切的证明）。其次，可能与两组演奏者不同的民族归属有关，柏林爱乐代表了扎实厚重、逻辑谨严的德奥式诠释，而马林斯基则带有几分喝了伏特加后的俄罗斯式狂野。最后，两位指挥家独特的艺术构思也是必不可少的重要因素，梅塔作为一位深受德奥音乐文化浸染的亚裔指挥家，他之所以选择上述从歌词和音乐角度都能勉强接受的“盛大庄严”效果可能与巨型露天演出的环境因素有关。而杰基耶夫作为曾多次指挥《鲁斯兰与柳德米拉》完整演出并灌录该剧 CD、DVD 的俄罗斯本土指挥家，他的想法应该会相对更加全面一些。暂时先撇去深度艺术构思不说，仅从表面上看，正如先前所指出，这部歌剧序曲的速度 Presto 与终曲的速度 Prestissimo 有着潜在的相对关系。至少在完整的歌剧演出中，若不对开头序曲的速度作一定程度的保留，将面临无法在终曲中作进一步提升的尴尬，相信格林卡当初在写作这两段音乐时也必定要思考这个因素。当然，由于歌剧长达三个多小时，或许可以用听众娇弱的记忆力为赌注，TB2 明显自相矛盾的节拍器提示 Presto=Prestissim=M. M. 152 正暗示了这一点（如果为 Prestissim，相应写上=180 之类的更快标记或又将面临与乐队同步的四部合唱根本无法跟上的技术困难）。反之，在序曲单独的音乐会演出中，是否可以考虑名正言顺地用 Prestissim 代替 Presto 呢？杰基耶夫本

① 这几个版本是单独的序曲总分谱，所以只有序曲的速度，没有终曲速度。

人的完整歌剧录音和音乐会上的序曲录音大致可以证明以上假定和推论，即在完整歌剧中留意拉开 Presto 和 Prestissim 的一定区别，而在音乐会中却可以毫无顾忌地“狂飙突进”。这或许也可以用来为当今大多数录音和演出都明显超出 M. M. 𝅗𝅥=135、M. M. 𝅗𝅥=140 甚至 M. M. 𝅗𝅥=152 来辩护和开脱。

图表 6，杰基耶夫 2006 版、李飚 2010 版和梅塔 1997 版速度分析，图中纵坐标是每分钟节拍数（BPM，Beat Per Minute），横坐标对应于乐谱上的小节数；点是每一拍的“瞬间速度”，黑线是采用平滑处理以后的速度曲线，曲线上的灰边来表示相对力度的大小。图中还标注了曲式结构等相关提示。




### （二）中微观布局设计与比较

事实上，这首序曲在演奏角度的构思关键还不仅在于孤立地衡量客观速度的快慢，而在于如何合理体现格林卡所期待的俄罗斯式突飞猛进等艺术效果。更进一步，该如何通过巧妙而富有逻辑的中微观布局和细节设计来突出表现乐谱文本中所暗示的戏剧性因素？只需稍加比较，我们将不难发现杰基耶夫的演绎不仅在竞速赛跑的角度完胜了其他版本，并且在很多方面都可圈可点。从图表 6 可以看出，杰基耶夫版的速度波动起伏非常夸张，而这种弹性起伏无疑具有深层结构和表现意义，让人不由联想到富特文格勒式的加速与减速的宏伟波浪。在一次访谈中杰基耶夫曾提到：“指挥中最困难的事不是跌落到机械的打拍子中去。因此，应该对几乎每一小节音乐都永不满足地探寻一个实实在在的速度、一个实实在在的脉动，而不是仅用一个速度贯穿整个

乐章。这是绝大多数指挥家都未曾掌握的真谛。”① 毫无疑问，在富氏及其追随者中，杰基耶夫本人已修成了这门象征音乐诠释化境的“上乘武功”。

首先，从较大的层次上来看，杰基耶夫版通过速度的弹性起伏将引子—呈示部—展开部—再现部—尾声的结构布局勾勒得非常清晰。其中，副部歌唱主题的合理放缓、连接性段落的向前运动、展开部整体紧凑且三段脉络清晰以及尾声作为整体进行渐快处理（而非看到 Piu mosso 再遵命加速）等都雄辩地表明了杰基耶夫艺高胆大之处。如此，不仅将乐曲的全貌轮廓及其内在逻辑更加刻骨铭心地映射在听者的脑海中，并且让很多细节变得更加精彩动人。例如，在构思缜密的高速流动中，鲁斯兰英雄主题中的飞驰音阶似盔甲鳞片般闪耀且有效支撑着旋律走向的骨架形态；通过局部速度节奏伸缩的无痕塑性与无缝连接，展开部中各个动机的频繁变换形成了某种具有灵性和生命感的有机萌动而非刻板地拘泥于音乐自身的逻辑（这固然必要，但却要低一个层次，且看杰基耶夫如何将“魔幻”动机 mf—pp 的力度对比进一步塑造成具有胁迫恐怖感的对话）；而经过先前夸张地渐快渐强烘托，尾声中妖怪切尔诺莫尔狰狞亮相并被暴揍得体无完肤便显得更为自然生动……以上的这一切都应该与格林卡笔下的俄罗斯式魔幻歌剧的风格完全吻合。

相比之下，其余版本虽然在很多方面有相似之处，但多少都有些黯然失色。先前已经提及梅塔与柏林爱乐版的保守处理可能与乐谱版本、民族风格以及演出环境等因素有关，倒也形成了尚能自圆其说的“威武高贵”之感。而速度介于三者之中的李飚与南京爱乐版本值得专门一提，这是本人近年来与很多指挥家上百次演奏这首序曲印象较为深刻的一次。当时，李飚作为世界一流打击乐演奏家刚刚涉足指挥台不久，在几天的排练过程中对这首大家早已“烂熟”的乐曲花费了不少心血。记得他曾不厌其烦地要求我们在分谱上将再现部前 mf—ff 的渐强改为 pp—ff，并在其间增加了 p、mp 等更多细化的力度提示。显然，他本能地认为这个部位的渐强（不可避免地伴随渐快）需要得到突出。其实，从乐谱版本来看 mf－ff 的力度提示最早出现在 TA1、TA2 版中，并在 TB1、TB3、TC2 以及常用的乐队分谱中被继承。而在 TA3、TB2 和 TC1 中是 p－ff。李飚所要求的 pp—ff 更为夸张，从图表 6 可以看出，伴随着显著的渐快，这段导向再现部的辉煌准备句与杰基耶夫版有相似的风范。可惜在连接部、展开部等材料细碎、声部衔接频繁的段落，李飚与南京爱乐版的有机灵动性尚有欠缺。其实，特别是在那些音乐不断向前推进发展的段落，可怕的倒不是丢掉一个业已取得的恒定速度，而在于无法为乐曲的每个局部探寻并调试到一个符合自身需要的特定脉动。

### （三）文本差异与细节处理
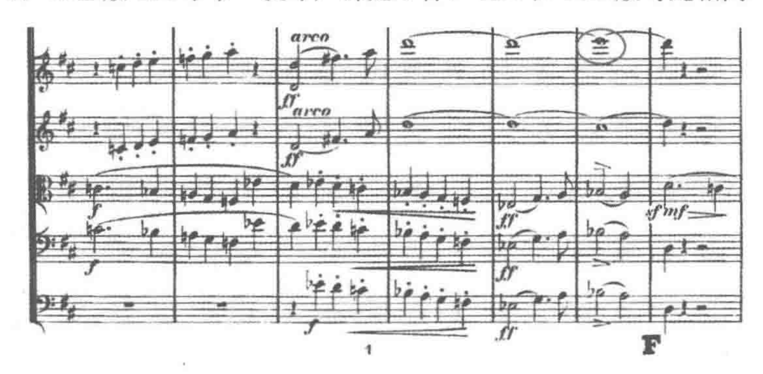
前文已经提到，该作品的各个乐谱版本在很多细节包括速度、力度、表情标记和
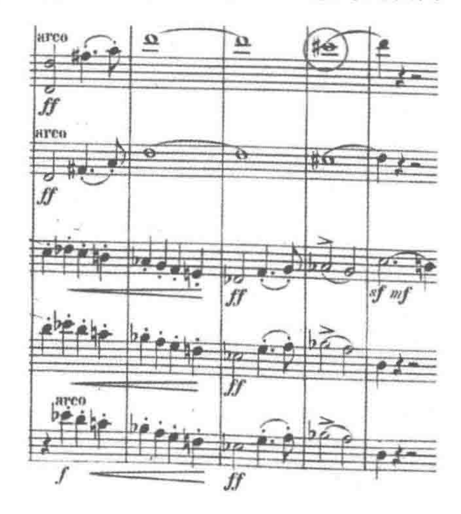
---

① 原文参见：http：/ /www. furtwangler. net /testimonies. html。

弓法、指法、演奏法等都有很多差异，甚至连个别音符都有出入。这些差异在很大程度上影响到了演奏者对于乐曲的理解和演绎。其中最扎眼刺耳的莫过于展开部高潮204 小节处第一小提琴声部的那个全音符长音（谱例 8、谱例 9、谱例 10）。
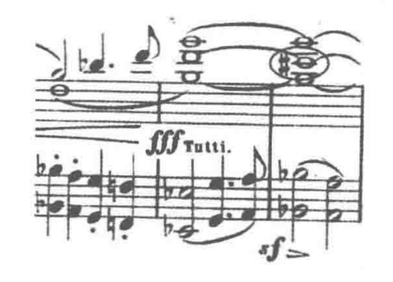
谱例 8：TA2 版 204 小节一提琴声部是 e 音，TB1 和 TC2 版与此相同
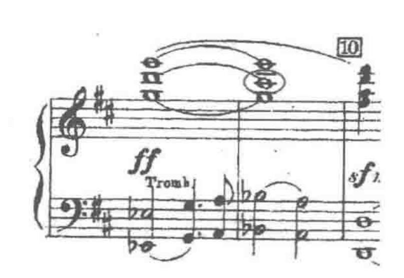



谱例 9：TA3 版是♯c 音，TB2、TB3 和 TC1 版与此相同




谱例 10：TA1、TB2a 等钢琴缩谱都是♯c 音






首先，从和声角度来看 204 小节一提琴声部取♯c 或 e 音均无原则性错误，无非是

形成减三和弦或减七和弦的差异。其次，从音响效果和上下文来看，#c音当然属于中规中矩的处理，很自然地半音上行解决到下一小节的d音。而e音从听感上则容易造成某种带有胁迫性的扩张力，考虑到稍后与低音区弱奏音型的衔接，#c音似乎更符合逻辑性。最后，从文本考证角度来看，这个来自TA2版孤立源头的#c音极有可能是抄谱的笔误或是柏辽兹编订时的有意改动。但由于现在使用的绝大部分乐队分谱都来自于TA2b，所以这个可疑的错音在很多情况下被“将错就错”了[①]，包括本文所涉及的梅塔—柏林爱乐和李飚—南京爱乐版。前者可用来验证梅塔—柏林爱乐版使用的总分谱版本几乎肯定是TA2或其衍生重印版，而后者则让我深有感触。多年来，排练《鲁斯兰与柳德米拉》序曲时，不同指挥如何处置这个音成了笔者十分关注的有趣细节，而这个问题似乎基本上只取决于那天放在指挥台上的是哪个版本的总谱。碰巧国内出版的TC1和TC2，一个源自TA2一个源自TB2（参见图表2）且几乎没有附上任何有价值的版本考证文字，可怜这样重要的高潮音符就经常被如此随机处置了（应该说不存在绝对的正误，但艺术或学术层面的理由却很重要）。

在众多其他文本出入造成的误会中，对于副部主题在再现部位置的不同理解和处置方式值得探讨。由于各版本在此处的力度、表情和指法等细节标注实在过于混乱，不妨先回避这潭浑水而从其他方面稍作分析。

1. 从配器来看，副部主题在呈示部中首次陈述时是由大管、中提琴和大提琴三组乐器同度齐奏的，而到了再现部却仅用了大提琴。

2. 从音区来看，副部主题在再现部（A）比呈示部（F）高大三度，不仅是大提琴上极富表现力的高把位音区，同时也更接近在歌剧中鲁斯兰演唱的调性（B），很适合表现男中低音（bass—baritone）独特的深情魅力。

3. 从各乐谱版本相对统一的表情记号来看，副部主题在呈示部标注的是cantabile，而在再现部标注的是vibrato（参见谱例4和谱例8）。

4. 如前文所述，副部主题的歌词开始于“哦，柳德米拉……”的深情呼唤，声乐谱上还标注了amoroso（亲爱的、柔情的）的提示（谱例5）。

通过以上相对确凿无疑的因素来判断，格林卡在此处极度希望“大提琴用最高把位发出如唱的音色”[②]，产生比呈示部更接近男主角鲁斯兰独白式的抒情效果（更弱、更人性化），应如同在梦幻中轻轻呼唤爱人般的甜蜜温存。从宏观来说，副部主题再现也毫无疑问是持续亢奋中的重要对比材料，是全曲总共能够产生多大艺术张力的关键支点。遗憾的是，各个乐谱版本中形形色色的差异，以及演奏者对这些对
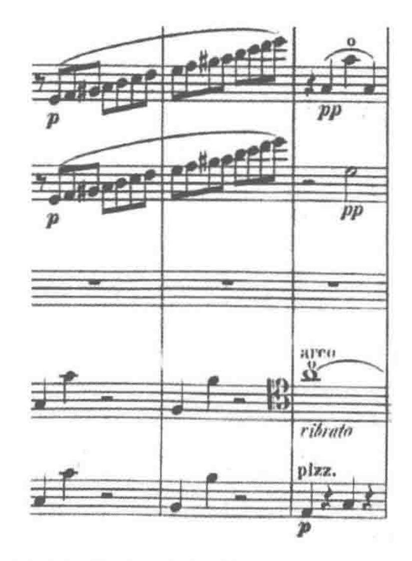
---

① 在纽约爱乐乐团2013年初刚刚建立的总分谱共享网站上，此音对应的部位有个明显的“补丁”涂改，参见：http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/0eda7b64-a30f-4009-b8ee-6721be4608e9/fullview。
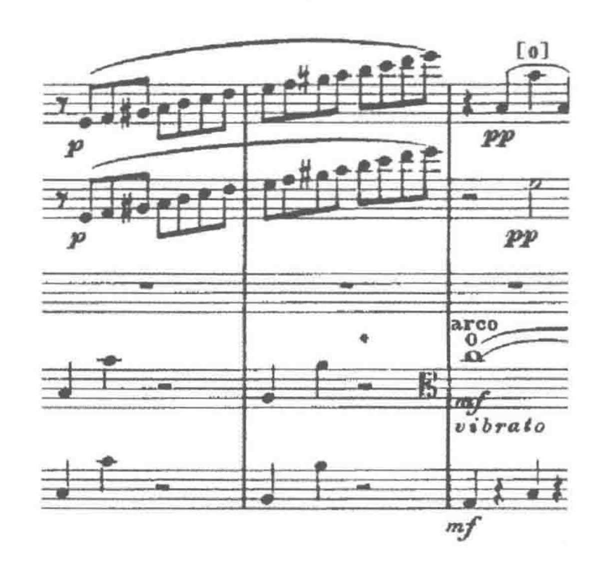
② 奥尔洛瓦编：《论音乐与音乐家：格林卡书信、札记、谈话录》，刘小石译，音乐出版社1957年版，第22页。

对错错的不同理解直接间接地导致了在所有已知录音版本中很难找到那一声理想中的深情呼唤。可能力度标记上的缺失或误导（mf）还在其次，很多版本上与 vibrato 并存的泛音指法更加让人无语（谱例 11A 和谱例 11B）。此外，还有对于重音记号（谱例 11C）的理解与执行。笔者对很多弦乐演奏者一看到（〉）就习惯把弓子狠狠砍下的习惯深恶痛绝，即便是乐谱上错误地出现了多余的重音记号，在不同上下文中，重音记号也可能有非常多样化的诠释方式（例如多加一点揉弦或是时值稍稍撑开等）。
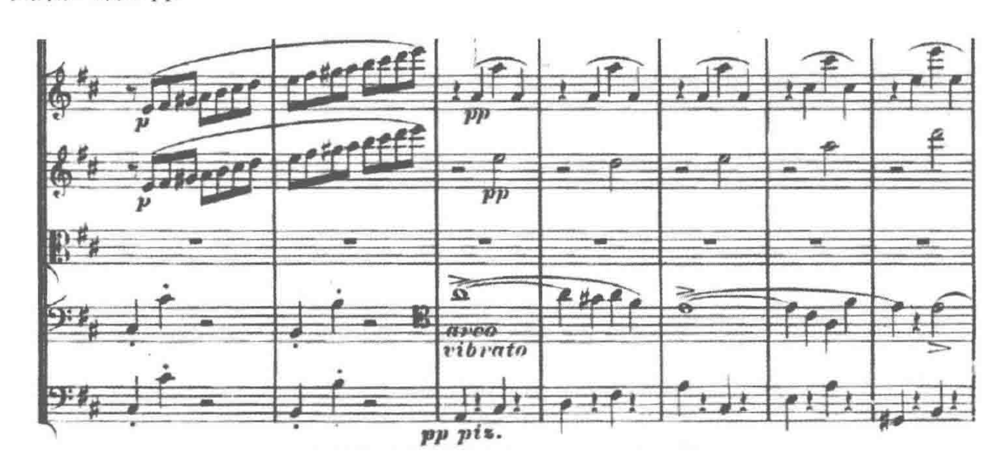
谱例 11A：TA3 版大提琴加注了泛音




谱例 11B：TB3 版大提琴加注了 mf 力度



谱例 11C：TA2 版 297 小节大提琴声部标注了重音和 arco vibrato 但无力度标记，其余声部是 pp




相对而言，杰基耶夫版还算差强人意。首先，如此重要的独白呼唤肯定不可能在疾驰中完成，当然需要速度的自然放缓（参见图表 6）；其次，对人声的模仿乃至超越当然需要足够的颤音、滑音润色；再次，似说话呼唤般的人性化语气，当然需要局部的节奏有一定的弹性伸缩（例如长音符更舒展些，而短音符更紧凑些）。这些重要因素，在杰基耶夫版中都多少有些反映，而在最早的萨母苏德 1937 版（参见图表 4）中则体现得更为夸张放肆，尽管拿今天的审美标准来衡量难免略显粗野甜腻。此处又得提及笔者近年来曾致力研究的 20 世纪演奏风格问题①，上述很多诸如速度节奏弹性、表情滑音等对于音乐诠释来说不可或缺的合理手段，在 20 世纪后半叶直至今日被普遍视为对乐谱文本的“不尊重”而被极力避免了。这些对乐谱不动脑、不用心的“消极执行”已经深深动摇了音乐表演二度创作的存在价值。

## 结　语

本文围绕《鲁斯兰与柳德米拉》序曲在文本、分析和演绎三个方面的详细探讨，其中隐含着一个关键的核心问题，即如何尽量公允全面地看待乐谱文本与演奏诠释的关系。一方面，对于演奏者来说，全面掌握并深入分析乐谱文本与相关背景是演绎作品的必要前提。另一方面，上述那种 20 世纪以来的音乐表演风格转变从较高水准的实践层面来看，很大程度上又来源于人们对于客观文本材料的迷信与盲从，与当代音乐学介入表演实践后大量涌出的所谓权威净版、原作版乐谱不无关系。其实，任何版

① 杨健：《 20 世纪西方器乐演奏风格的结构特征及其形成原因——基于计算机可视化音响参数分析的研究》，上海音乐学院出版社 2011 年版。

本的书谱文本只是提供了理解作品的一种或多种可能性。就《鲁斯兰与柳德米拉》序曲来说，对于错综复杂的版本进行考证梳理固然重要，但即便这足以让我们精确还原出粗枝大叶的格林卡当年在排练厅后台匆忙赶写出的原始手稿，是否就可以让演奏者心安理得、不动脑子地照此执行?

最后，不得不提一下2003年的那个所谓“原作版”完整录音（参见图表4），据说专门有两位音乐学家为此次唱片制作准备了“评注版”乐谱，且借助DSD、SACD等技术，这套CD的音响效果确属上乘。但在笔者听来，虽然其中偶尔不乏闪光点，但从整体来看这个版本仍属于那种典型的当代速食罐头式录音，充满了只见树木不见森林的片面肤浅见解。最大的乌龙恐怕在于序曲Presto和终曲Prestissimo速度的几乎倒置，笔者严重怀疑演奏者和制作人是否仔细斟酌过超出谱面标记的深层次宏观问题，还是仅仅醉心于借助高保真的技术逐一执行打磨好每个表层细节？尤其让人无奈的是，该版本副部主题再现的长音呼唤居然还真动用了泛音来有板有眼地演奏，颇似打了劣质整容针的“鲁斯兰”：表皮无皱光亮，而内在肌理却毫无血色表情……显然，再刻薄的评论也无法挽回那些偏颇且前景黯淡的习惯或观念对于音乐表演艺术的深远戕害。笔者由衷地希望能够通过《鲁斯兰与柳德米拉》序曲这个较为典型的案例，对于乐谱文本与演奏诠释之间或许永无定论的微妙联系有所揭示和启迪。

**作者附言**：德国艾希施泰特天主教大学和美国佛罗里达大西洋大学（Catholic University of Eichstätt in Germany and Florida Atlantic University in USA）图书馆为我的研究分别扫描了1878年的总谱和1856年的声乐谱，在此特别表示感谢！

**作者简介**：杨健（1979— ），南京艺术学院教授、硕士生导师。

原载《中央音乐学院学报》2013年第2期

叶明春

# 论西方音乐美学“心”、“物”二元论的分界与融合

“心”、“物”及其相互关系是西方哲学“认识论”领域中的一组重要理论范畴，这组范畴反映在美学领域，往往表现为审美“主体”与“客体”的二分形式而展开，而这一特点也反映在整个西方哲学以及西方音乐美学的发展历史之中。本文拟从西方哲学“心”、“物”二元的分界与融合作一个简要梳理及其历史考察，并由此关注 20 世纪西方美学“心”、“物”二元论对立的消解与融合趋势及西方音乐美学学科的发展，以此求证于大方之家。

## 一、西方哲学与音乐美学“心”、“物”二元论的分界溯源

柏拉图《费多篇》认为，灵魂先于肉体而存在，肉体“天生的虚弱”和“易于腐烂”；而“灵魂（理式）”存于人“心”（人的心灵），能保持永久。认为“心”（心灵）与“物”（肉体）相分，“物”是“心”的载体，人透过被肉体囚禁的“灵魂”（心灵）看待“实体”，“心”与“物”相分。[①] 由此，柏拉图把二元论划分为感性世界和睿智世界（The Sensible World and Intelligible World）。

继柏拉图之后，西方哲学美学二元论（dualism）逐步分化为形上学的（Metaphysical）二元论和知识论上的（Epistemological）二元论。形而上的二元论认为，在任何既有的领域之内，都有两个独立而不可相互还元的实体（substance）。宇宙最根本的实在是二元的，即通常所谓精神（心）的与物质（物）的；而知识论上的二元论则认为，人的认识对象“物”（特指被知觉或被记忆的事物）和认识主体“心”（呈现在认识主体心中的感觉、记忆或概念等）是相分离的。

心物二元论思想尽管在柏拉图时代有所呈现，但其正式出现则不晚于笛卡尔时代。笛卡尔说：“当我要把一切事物都想成虚假的时候，这个进行思维的‘我’必然

---

① 柏拉图：《柏拉图全集》第一卷，王晓朝译，人民出版社 2003 年版，第 52—133 页。

非是某种东西不可；我认识到‘我思故我在’这条真理十分牢靠，十分确实……”[1]这段文字是笛卡尔形而上认识论的核心，强调“心”为主体的能动作用，笛卡尔“‘我思故我在’说得精神比物质确实……偏向把物质看成是唯有从我们对于精神的所知，通过推理才能认识（倘若可认识）的东西”[2]。笛卡尔之后，欧洲绝大多数哲学家、美学家都或多或少接受了关于“心”与“物”二元论的思想，即认为在“我思”的前提下，“心”与“物”是完全不同的东西，二者统一于上帝。

按照笛卡尔的二元论，既然“心”和“物”是完全不同的实体，那么两者都可以不依赖于对方而独立存在。因此，“心灵”也应该是一种可以独立存在的、不占据空间的“非物理性”实体。这种观点带来了一系列的认识论矛盾，其中最主要的矛盾是“心”、“物”互动关系的矛盾。如果假定“心”、“物”是完全不同的东西，那么如何解释“心”、“物”的互动关系？如何理解一个完全非物理性的“心”在因果关系中作用于作为物理对象的“物”（肉体）本身？

笛卡尔其之后的莱布尼兹（Gottfried Wilhelm Leibniz，1646—1716）等哲学家们也提出把世界分成“现实的”和“可能的”，认为现实世界是“可能世界”的一个例证，是“可能世界”中最好的一个世界。“心灵”（或译“精神”、“心”）在现代的意义很多时是指人的“思想”或“思维”，但莱布尼兹明显不用此意。莱布尼兹时代，崇尚笛卡尔把世界分为“物质”与“心灵”，莱布尼兹虽然继承了这种二分，但没有选择“物质”，只好选择“心灵”，认为“心”“物”二元论关系中，“心”比较重要。到 18 世纪的康德（I. Kant）二元论，则强调人们能够认识的只是“表象（phenomenal）”，即经验及可能经验的事物，而“物自体（thing－in－itself）”或“本体（noumena）”是不可知的。而知识论上的二元论则认为，人的认识对象“物”（被知觉或记忆的事物）与认识主体“心”（呈现于认识主体心中的感觉材料、记忆或概念等）截然不同，在“心”、“物”关系中，作为主体的“心”具有主导的地位，康德实现了哲学上的哥白尼式转变，认为不是“物”（事物）在影响人，而是“心”（人）在影响“物”（事物）。是人（或“心”）在构造现实世界，在认识事物的过程中，人比事物本身更重要，也首次把“客体”（“物”）与“思维”（“心”）的同一归于“主体的能动性”，甚至认为，我们其实根本不可能认识到事物的真性，我们只能认识事物的表象。康德的著名论断就是：“人为万物立法。”人“心”是认知万物的主体，“心”决定了“物”的表象，这一论断与现代量子力学有着共通之处，即事物（“物”）的特性与观

---

[1][2] 罗素：《西方哲学史》，商务印书馆 1976 年版，第 87 页。

察者（“心”）有关。[①]

到19世纪，出现了法国哲学家孔德（Auguste Comte，1798—1857）和英国哲学家斯宾塞（Herbert Spencer，1820—1903）等人为代表实证哲学流派，认为哲学的基础应当是“实证的”事实，反对以任何“感觉经验”之外的东西作为哲学研究的对象和分析问题的依据。在这种学说的带动下，19世纪的欧洲哲学、美学界兴起了一股强调实证、热衷于实验方法的潮流，由德国心理物理学家费希纳（Gustav Theodor Fechner，1801—1887）所创立的、以实验心理学为基础的实验美学也就在这种形势下诞生了，在这个时期的“心”“物”关系中，“物”更为重要。

在音乐研究领域，实证主义及实验美学的影响也显现出来，德国生理学家、物理学家赫尔姆霍尔茨（Hermann Von Helmholtz，1821—1894）在其著作《音乐感觉论》中，尝试以生理学和物理学的实验方法来研究人与音乐的关系。汉斯立克曾在《论音乐的美》一书中提到过这位研究音乐的科学家及其著作，从汉斯立克本人的言论来看，实证主义哲学显然是其重要的理论基础，他在书中说：“我们的时代，有一种推动着一切知识领域的力量，要求对于事物取得尽量客观的认识，这个要求也必然牵涉到美的探讨。要满足这要求，美学必须屏弃从主观情感出发，在事物的整个边缘作一诗意的漫步，又回到情感中去的方法。假如美学不致全部成为幻觉的话，那么至少必须用接近于自然科学的方法，至少要试图接触事物本身，在千变万化的印象后面，探求事物不变的客观真实。”[②]

汉斯立克将音乐的美看作一种纯粹的客观对象（“物”），这种对象的性质不依赖于人的意识，更不取决于人的情感，他说：“美好的事物始终是美好的，即使它不产生什么情感，甚至在没有人观看时也是这样。”“审美探讨的研究对象，首先是美的物体，而不是感受着的主体。”[③] 在审美关系中，审美的对象是“美的物体”（“物”），而与审美主体“感受着的主体”（“心”）没有关系，汉斯立克的这种论点与李斯特、瓦格纳为代表的，主观色彩浓厚的情感论音乐美学有着本质的不同。

历时来看，汉斯立克信赖的这种实证主义美学观也是有缺陷的。这种缺陷的核心便是忽略甚至否认了音乐作为审美对象、作为精神产品所特有的本质，割裂了审美主、客体，或“心”、“物”互为依存的关系。认为美学的根本目的就是采用接近于自然科学的方法去探求事物不变的客观真实，而不是通过考察对象“物”与人“心”的

---

① 康德首次把客体与思维的同一归于“主体的能动性”，这不得不说是德国哲学具有里程碑的一步，费希特更是在康德的基础上，把这种能动性发展到了一种极端病态的“唯我论”。由于康德没有认识到矛盾是事物发展的动力，而造成自己体系的二元性，不过在康德这一阶段，主体与客体的同一暂时归于主体的能动性，而德国古典哲学则是在后人的批判和发展康德的哲学慢慢建立起来的，不得不说康德的贡献是伟大的。

② ［奥］汉斯立克：《论音乐的美》，杨业治译，人民音乐出版社1982年版。

③ 同②，第2—4页。

特定关系，进而揭示人的内在本质的关系。可见，19世纪，"心""物"二元关系的矛盾，无论在哲学界、美学界，或音乐美学界也都普遍存在。[①]

## 二、20世纪西方音乐美学"心"、"物"二元的消解与融合

20世纪以来，"心"、"物"二元关系的矛盾仍为西方哲学家和美学家们所重视，几乎所有的学派均力图以自己的理论构架消解"心"、"物"二元对立的矛盾，寻求二者之间的某种融合，并以此影响到20世纪音乐的音乐美学（或音乐哲学）。

20世纪上半叶的"行为主义"是最早试图解决二元关系矛盾的哲学理论。"行为主义"尝试用经验的科学方法来研究"心灵本质"和"心"、"物"关系问题，力图通过可直接观察的"行为"来研究不能直接观察的"心灵现象"，从"行为"透视"心灵"或"观念"。"行为主义"理论包括"逻辑行为主义"、"本体论行为主义"和"方法论行为主义"。逻辑行为主义主张根据"行为"来定义或解释日常"心灵"名词的意义；本体论行为主义认为"心灵状态"（mental states）等于"行为倾向"（disposition），不存在"行为倾向"以外的"心灵状态"，或不存在"行为事实"以外的"心理事实"；方法论行为主义则是探讨整个"心灵科学"或心理学应当怎样进行的学说，它包含了"否定性"和"肯定性"两种主张。否定性主张认为，虽然"欲望"和"信念"等词汇代表了引起行为的内在状态（逻辑行为主义者否认这一点），但科学的心理学应该避免谈论"欲望"和"信念"，因为它们是无法观察的内在状态。我们所能够观察的是他人的行为，而不是人们内心所发生的一切。因此，心理学应当是"行为科学"。[②]

20世纪中叶出现的所谓"心灵哲学"[③]，认为世界事物都有"物理的"部分和"心灵的"部分，"心灵"（"心"）的任务在于"统合""物"（事物）的物理部分。心灵哲学要解决的核心问题是，"心灵"（"心"）如何与我们"身体"（"物"）产生关系。因此，处理这个问题就势必面临两个方向：一是偏向于肯定"身体"与"行为"的"物理主义"与"行为主义"；二是偏向于肯定"心灵"的"理想主义"或"观念论"。其存在问题时，其在讨论的"感受性"和"意向性"等"心灵"状态在逻辑上无法"完全还原"为可观察的"行为属性"或"物理属性"。

第三种理论是所谓"心脑同一论（mind－brain identity theory）"，"心脑同一论"

---

① 由于本文容量有限，该问题在音乐美学领域的延展情况不便一一展开，特此说明。

② 陈真：《西方心物问题的回顾与前瞻——从实体二元论到生物自然主义》，《哲学研究》2008年第8期。

③ 心灵哲学（The philosophy of mind），当代西方哲学中最活跃的学科之一，该领域爆发了并正在进行着所谓的"本体论变革"，笛卡尔的二元论的思想成为他们批判的对象。20世纪中叶，心灵哲学逐渐转向了唯物论，主要是物理主义或工具主义的"还原论"。国内有高新民、储昭华著《心灵哲学》，商务印书馆2002年版可资参考。

的出现标志了现代西方哲学关于心、身从“二元论”对立走向“一元论”的“融合”。

“心脑同一论”也称为“心物同一论”，或“心灵神经同一论”、“类型同一论”和“类型物理主义”等。如果说笛卡尔的二元论和逻辑行为主义在某种意义上都是一种先验的理论的话，那么笛卡尔以来所有的理论几乎都仅通过对“心”“物”概念或关于“心物概念”的日常语言的分析得出支持二元相分理论的结论。所不同的是，“心脑同一论”则力图通过诉诸科学已有的发现来预测科学将会发现的事实。按照“心脑同一论”，“心身”、“心脑”、“心物”之间的关系问题不是仅靠“内省”和“语言分析”就能解决的，而是要靠观察和实验才能解决。

现代医学已经证明人的精神活动和人的大脑的某些部分有着密不可分的相互关系：大脑受伤会严重影响受伤者的推理能力、记忆、知觉，甚至性格；大脑中的某些化学变化，如血液中高含量的酒精或某种药物，会严重影响一个人的情绪、判断等；脑死亡会导致一个人的精神生活完全中止。认为痛觉、思想等心理状态都存在，但不过是经验到这些心理状态的人的中枢神经系统状态。心脑同一论特别是中枢状态唯物论，不同意行为主义把心理状态或现象等同于行为的观点，认为心理状态是某些行为的内在原因。它承认心理现象具有成为动因的效力，思想、决断、注意等都能产生行为上的结果。但这个原因究竟具有什么性质，这不是逻辑分析问题，而是科学问题，对它的回答将取决于进一步的科学研究。

第四种理论是20世纪末出现的所谓“功能主义”，认为具有“心灵”属性的物理对象之所以具有“心灵”属性，是因为它们能够执行“心灵”属性所要求的功能，这和它们是用什么材料做成的及怎样做成的无关。它们不一定非要是大脑，也可以是别的东西。比如电子计算机，即某种能够执行“心灵程序”的功能。但“功能主义”所遇到的困难其实是整个唯物主义还原论所遇到的困难。

前面所讨论的唯物主义学说，包括“行为主义”、“心脑同一论”和“功能主义”，都试图将“心灵”现象或还原为可观察的“行为”，或还原为某种物理属性（如大脑状态），或还原为功能状态，但这种努力都失败了。因为它们无法解释第一人称所感受的“感觉”和“意向性”等。唯物主义声称所有的“心态”（“心”）和“事件”（物）都由物理过程所决定。“属性二元论”声称“心”的现象不能被还原为“物”（物理）的特性。这使得西方心灵哲学不得不转向“非还原论”的唯物论，由此导致两种主要理论形式的出现，即“属性二元论”[①]与约翰·罗杰斯·塞尔（John Rogers Searle）的“生物自然主义”[②]。

约翰·罗杰斯·塞尔认为，这两个在表面上看起来不可调和的立场事实上并不矛

---

① 属性二元论（property dualism），指物理属性和心理属性。

② 约翰·罗杰斯·塞尔（John Rogers Searle，1932—　），出生于美国丹佛。美国加州大学伯克利分校执教的哲学教授。其对语言哲学、心灵哲学和理智，以及生物自然主义等问题的探讨做出了重要的贡献。

盾。他提出所谓“生物自然主义”学说，他认为，“意识”、“意向性”等“心”的现象都是人大脑的高级特性，它们由大脑中的较低水平的神经生物过程所引起，尽管这些较低水平的成分本身并不具有“心”的现象的特征。运用这一观点，塞尔声称，对于“心”与“物”（身）的本质所作的调和中所引起的种种困难可以得到解决。①

“心”、“物”从分界走向融合在哲学和美学上表现也较为突出。20世纪初胡塞尔的现象学认为，“心”所感知的“意向对象”不是“客观实体”，意向作用也不是经验性活动，它们分别是聚结于“意向关系”体内的特定方面。胡塞尔在其《笛卡儿沉思录》一书中将意向性定义为“自我在其中作为自我生存之意识方式的基本特性”。指明意向性是“我思与我思对象的张力关系（spannung）”。胡塞尔主要研究“对象”（物）在意识（心）中的显现方式，即对象的“透视性形变”、显现时的清晰度，以及意向关联体的统一化作用。目标是使现象学还原深化为“纯粹现象”或“纯粹意识”（心），以便使知识的“客观性”（物）或确定性建立在纯主观性的基础上。经过这一还原，一切经验性内容都将被排除，只留下“纯粹意识”或“先验意识”，包括所谓先验自我、意向作用和意向对象，还原到先验意识。这个时候，“物”的客观存在及存在性被“悬置”起来不论，认为，先验“自我”（心）是意识和意向结构的最深核心，同时也是推动心理活动和引发知识结构的总根源，同时也是现象学还原的终点、构造的起点。

胡塞尔现象学在音乐美学领域代表，就是他的学生波兰哲学家罗曼·茵伽尔登（Roman Ingarden，1893—1970）。茵伽尔登在一篇题名为《音乐作品及其同一性问题》的著作之中，认为，音乐作品既不是“实在客体”，也不是“观念的对象”，而是一种特殊的由“纯意向性”（心）所指向的“物”，即“纯意向性对象”。在音乐的“心”、“物”关系中，“心”的“意向性”（intentionality）并非一味被动地接受和容纳客体“物”的存在，而是“心”及“意向”主动地指向某一对象“物”，并在把握这个“对象”的过程中对其进行“重建”和“具体化”。在“心”、“物”关系中，“物”成为“意向性对象”，其依赖于人类意识——“心”的这种“意向性”活动而存在，是一种“意向性存在”的“对象”。他认为，不能把音乐作品的欣赏者、演奏者在聆听或演奏这一作品时所产生的某种情感反应等同于音乐自身。音乐作品的各种“非声音因素”是以音乐构成物声音材料为基础的，属于音乐自身，“它们离不开声音构成物，只有借助于抽象才能把它们从声音构成物的整体性中分离出来”②，而欣赏者和演奏者的情感是以他们个人的心理活动为基础，虽然可以说音乐作品唤起了他们的某种情感，但这情感只能属于他们自己而不能属于音乐作品。在音乐美学中的“心”、“物”关系中，“心”（情感属性）与“物”（音乐）的关系的“非同一性”在某种意义上解决了

① Searle · John. *Mind*: *A Brief Introduction* [M]. New York: Oxford University Press, 2004.

② 茵伽尔登：《音乐作品及其同一性问题》，杨光译，人民音乐出版社1984年版。

汉斯立克与他律论美学“心”、“物”关系的矛盾。

胡塞尔的追随者伽达默尔，创立了现代释义学美学，其思想的独到之处在于，现代释义学比以往任何一种学说的美学观念都更加全面而充分地肯定了人类艺术思维及审美经验中的“主体性原则”，尤其强调了接受“主体（观赏者）”对艺术作品意义所具有的重要性。其核心论点认为，因为有了“接受者”的参与，艺术作品的意义才得以实现，由此推论，由于“接受者”的体验千差万别，而艺术作品的意义也就无穷无尽。在漫漫历史长河中，“艺术作品本身就是那种在不断变化的条件下不同地呈现出来的东西，现在的观赏者不仅是不同地去观赏着，而且也看到了不同的东西。”[①] 这就是说，理解的多样性不仅属于理解者，而且也属于被理解物的存在。[②] 这种将理解上升到本体层次上进行考察的美学观念，在一向奉行“心物二分”、“主客二分”，同时在将审美活动判定为“主体认识活动”的西方美学思想体系中，无疑也是一次重大的突破。20 世纪以来，西方美学“心”、“物”分界逐渐消解，“心”、“物”相融似乎进入了历史的“怪圈”，中西，或西中美学史，貌似从“天人合一”走向“心物相分”，或从“心物相分”走向“天人合一”。21 世纪的人们似乎看到，中、西音乐美学在一个新的历史维度走入了各自发展的历史“怪圈”。

## 三、结　语

由于我们所理解的因果作用一般只存在于物理对象（如音乐的声音——“物”）之间，我们很难理解一个非物理的对象——“心”何以能够影响或作用于一个物理对象（“物”）而不违反许多现有的物理规律。解决“二元论矛盾”的一个最好方法似乎是将“心灵”理解为一种可观察的“物理属性”，这样西方美学中的“心”、“物”关系就不是性质上根本不同的实体，从而就可以合理地解释“心”、“物”互动的问题，而不会陷入认知“非物理的属性”何以能够影响“物理属性”的矛盾。

本文认为，中西“心”、“物”关系体现了中西文化中人与自然的关系。这本应是一个常识性的问题。这里要表述的是，中国哲学、美学中的“心”、“物”关系至少从西周以来一直与人的生命意识有本质的联系，人的生命与宇宙的生命互为感应寂然一体，“心”感“物”应，“天人合一”。而西方哲学美学及音乐美学的“心”、“物”关系，实际上从一开始就是绝对对立的二元分立，强调“天人相分”，强调对立与斗争。尽管在 20 世纪以来，通过心灵主义、行为主义、“心脑同一”、功能主义，以及“属性二元论”和“生物自然主义”的洗礼，但“心”、“物”对立的关系并没有从本质上

---

① 伽达默尔：《诠释学·真理与方法》（修订译本），洪汉鼎译，商务印书馆 2010 年版，第 216 页。

② 伽达默尔在《真理与方法》第二版序言中指出：“理解从来不是一种达到某个所给定‘对象’的主体行为，而是一种达到效果历史（Wirkungsgeschichte）的主体行为，换句话说，理解属于被理解物的存在（Sein）。”

得到根本的解决。综合来看，西方哲学解决“二元论困惑”的最好方法似乎是将“心灵”理解为一种可观察的“物理属性”，这与中国美学中“心”感“物”动于“气”的思想相近但又有较大的差异。

“心”、“物”及其相互关系是中西音乐美学研究的重要问题，同时也是西方哲学、美学的基本问题。有关于中国音乐美学“心”、“物”关系的部分笔者另有专论。这里只对西方美学和音乐美学中的“心”、“物”关系做一简要梳理。以上文字毋宁说只是一个读书笔记或读书心得。希望得到方家之赐教。

**作者简介：**叶明春（1965— ），博士，西安音乐学院教授、硕士研究生导师。研究方向：音乐美学史。

原载《音乐与表演》2013 年第 4 期

张振涛

# 落脚陕北与中国经验

2000 年 2 月 7 日至 15 日（农历正月），我与乔建中、萧梅第一次到陕西省榆林市田野考察。收拾行囊，带上相当专业的摄像机、录音机、笔记本电脑和纸质笔记本、手电筒、尺子、音叉等工具，启程赶往乔建中的家乡。

这次采访因为颇具“中国特色”而值得细谈。

## 一、 田野考察与中国经验

乔建中家有 11 个兄弟姐妹，基本都在榆林工作、生活。对我们来说，落脚点的条件可谓天赐，既在生活上不愁吃喝，又在行程上安排周到。2 月 6 日晚，登上从北京到大同的火车，翌日清晨，在大同火车站内，从一列客车转到另一列客车，衔接紧密，既让人有几分担心错过，又占了便宜似的图个省时省力。从大同到神木，需要一个上午的时间。一下火车，乔家兄弟已在几辆崭新的日产越野车旁等待多时。钻入新车，盎然挺进，穿越沙漠，中午就坐在榆林的饭桌旁了。这条路乔建中走过多次，无须查询，无须计算。必须强调的是，即使列车时刻表上查到了，也绝不可能把两趟车次精准对接。结队出行，亲情接应，一路畅通，自然没有西出阳关的悲凉。此时此刻，“老马识途”就非不关痛痒的说辞，而是让人咂摸出轻车熟路“田野意义”的实惠了。

从早到晚，一切活动皆由乔家兄弟安排。城中老户，关系密布，盘根错节，信息畅通。全家动员，瞬间布下“千里眼”、“顺风耳”。人有出身和养育的本土环境，一如植物，如鱼得水，速度之快，效率之高，有如神助。中国人的“关系”，就是方便快捷的生活带和信息网。一条条网络，如同延长的腿脚耳目，触面倍增。根本不需要忙里忙外，无头无序，打探问询，手忙脚乱。一系列丧葬、庙会、仪式，什么时间举办，什么地点举办，什么人家操办，什么乐班参与，源源不断，接踵而至，只需选择。其实，信息已被懂得民俗的兄弟们过滤了。当地人的挑选，省去了外来人无从判

断的工夫。住在乔家，不但节约开支，吃到最地道的可口饭菜，还常在饭桌上，伴着陕北土豆、丸子等传统美食咀嚼时的啧啧赞叹，迅速了解到大量风俗民情。聊天中涌现出一大堆对外来人具有充足信息量的知识。从事各行各业的兄弟几乎知道我们渴望知道的所有民俗，迅速消解了门外汉的懵懵懂懂。

信息的价值，专业人士往往要花大量时间和深入调查才能评估，对于熟悉家门口民俗的本地人，根本不需要什么专业知识，就能判断个八九不离十。哪家庙会重要不重要，根本不用担心当地人的智慧。他们不需要人类学、社会学、仪式学的知识，只需根据生活经验哪个庙会扎堆的人多，鼓乐班子的数量，戏班子唱几天戏，商贩摊位多少，就能判断，脱口而出，精准无误。获得了这种信息并充分利用，自然降低了成本，提高了效率。

无须说，换乘火车、长途车，固然可以融入普通百姓的基本生活（跟随推推挤挤的人群踏上长途车，常常想到坐落北京宽松公寓、车接车送的感觉），到了人生地不熟的地儿，一处处打听，一点点了解，一步步探索，即使人家指了道路、说了地名，还会像无头苍蝇满大街转。这条路是向东拐还是向西折？那个庙是位于街南还是街北？庙会是后天还是大后天？送丧是早晨还是下午？鼓乐班是住这个村还是下个店？“找不到北”的感觉要持续好一阵子。待摸熟了方位，时间耗得差不多了。当然，免不了毕恭毕敬拜访素昧平生的当地权威，说话客客气气，态度恭恭敬敬，请人吃饭，陪人喝酒，浪费时间，消耗精力，还不一定问在要害处和点子上，还不一定按时看到地地道道的仪式。而一年一度的岁时节日以及一年只有一次的仪式，错过了就毫无余地，再等下一年。

强调田野考察的“中国经验”，是因为采访对象不能自我呈现，没有迅速进入特定关系网的准入证，只能摸着石头过河，举步维艰。“关系”可以一下子带你入围，省时省力，事半功倍。克利福德·格尔兹（Clifford Geertz）说的“人是悬挂在由他们自己编织的意义之网上的动物”（1999：5）。转借此话，就点到了要害。连外国人都把无法对应翻译的“关系”像“功夫”一样作为内涵丰富、直接读音的词念，中国人何不总结自己的经验和必须利用的“关系”网，非要跟着人家屁股跑，参照根本未建立在本土经验之上的西方模式？我们指导学生选择采访点时，几乎无一例外告诉人家：首选家乡！这不就是有一张现成可用、提供信息和便捷方便的“关系网”因而省时省力省钱吗？至少为进入田野的新手在充满陌生人的环境里，多一个证明在熟人社会里有效保护自己和提高效率的方法。课堂上现买现卖民族音乐学田野考察理论时，正愁找不到例证，不想得来全不费功夫，榆林采访不是可以拿来解释中国学者“一个猛子”扎进田野的现身说法？

立足熟人社会，利用关系网络，缓解初来乍到的惶恐，解决盲人摸象的茫然，破除踏破铁鞋无觅处的困局，将自己置于一个相对安全和全面视听的位置上。“一个猛子”扎进熟人世界的体验，光想象一下就足够让人难掩喜悦了。“中国经验”与西方

人类学考察“他文化”的对象不同，方法自然不同。人家是“局外人”考察“他文化”，我们是“局内人”考察家乡文化，对象不同，语境不同，方法上自然要择善而从。缘木求鱼，舍近求远，跟着人家屁股跑，岂非“指蓟北而弹云南也”？这似乎是西方人类学不允许的方法，却恰恰是“符合中国国情”、“具有中国特色”切实可行的方法。

也许10分钟前，你还在翻看一份权威杂志，阅读田野方法的宏论，念叨如何开问“五个W”（时间、地点、人物、为什么、何以如此），而后便到了一座陌生小城，两眼茫然，手足无措，连找个合适落脚点儿的门径都不知道，更无从下手寻找采访对象。这时，一个熟悉的面孔出现了，先领着你走进便宜实惠的住所，一边吃着特色菜，随口介绍哪家乐社年头几何，哪家乐班新来乍到；然后带着你走进庙会，抬抬手指给你草台上宛如面具一样的脸谱象征的角色是正面还是反面。这些需要“外星人”花上十天半个月还不一定“整明白”的事，当地人几分钟就“搞定”，和盘托出，精准到位。所以，大踏步进入“关系”，熟人会把一道道景观依次展示，不但解构得让你心领神会，阐释上也入木三分。这样的便宜事儿，何乐而不为？

如何“进入”田野，是个老得不能再老的话题。说的、听的，还是学术会议和教科书上说的、听的，没什么新鲜的，似乎无须讨论，只需遵循外国祖师爷提出的法理就行。[①] 田野考察在西方民族音乐学与古代采风的两大观念夹击下，成为缺乏吸引力的洼地，被西方理论统治，导致的陷阱，至今未被本土特色填满。之所以无新意，就是因为“中国经验”的缺失。

“进入”隐藏着如何寻找捷径、迅速切入的关键，隐藏着第一脚落在哪里的立点？表面上我们痛斥跟着西方跑，所做所循，却匪夷所思，一点不中国！凭什么不相信“关系”？非要强拉硬扯、自我批判、一味认同“他文化”的陌生？既然可以轻车熟路，驾轻就熟，非要跑到“没关系”、“无人脉”的荒漠，两眼一抹黑，“寻寻觅觅，凄凄惨惨戚戚”？

享受“关系”，以最短时间获取最多信息，一步到位，马不停蹄，每天都有新鲜事，说起来就让人开心。外国理论需要反刍和本土化，“田野考察的方法”是基于西方学者所处地域、所处时代、了解异文化的目的和思考，倚重的是“局外人”面对“他文化”的前提。我们当然尊重人家的经验，但必须充分认识自己所处的时空。好理论应该引进，可水土不服，也不能发挥效能。只有当外来品种与家园水土嫁接，才能改善水土。如此，引进来的说道才被容受，理论内生力才能释放。中国学者与外国学者的研究对象既相似也不同，文化土壤既相似也不同，批判地理解他人方法与中国

---

① 肖文礼总结道：“‘field work’（田野工作）并非新鲜话题，简单回顾，它经由人类学家哈登（A. C. Haddon）引人、博厄斯（Franz. Boas）倡导、里弗斯（W. H. R. Rivers）实践，在马林诺夫斯基（Malinowski）那里上升到方法论的高度，此后，日益成为人类学及相关专业的核心内容和界定标识。”（肖文礼：《赣南客家岁时节日》，博士学位论文，中国艺术研究院，2011年）

社会的适用性，首先要找到自己，总结“中国经验”。只有对本土社会结构有基本了解，才能摆脱生拉硬套，开列适合国情的“入境”手续。

正因为人脉资源和熟人关系带来的好处在陕北屡被验证，让我生出总结经验、加以推广的冲动。是否可以套用“到祖国最需要的地方去”那句老话，提倡“到祖国最熟悉的地方去!”“到祖国熟人最多的地方去!”音乐学家尚未富裕到不计成本的程度，家乡是“投入最小化，产出最大化”的福地，“适彼乐土”，“其乐融融”！无须说，我们尝到了甜头。

我在纪念周吉的文章中谈道：

> 从近现代延续到当代的音乐学写作史上，出现了一大批立足家乡并从家乡文化中挖掘出光彩景观来的学者，这些与西方民族音乐学“局内人”不能从事本土文化研究的“基本原则”相反的事例，说明了中国人依恋乡土的特殊情愫，他们为家乡演绎出来的立论上牢不可破、阐释上洋洋大观的著述，成为中国音乐学建立理论体系的基柱。这样的学者灿若群星，共同构成了中国音乐学的耀眼天河：杨荫浏、曹安和之于江苏，李石根、冯亚兰之于西安，杨匡民、王庆沅之于湖北，王耀华、蓝雪菲之于福建，杨久盛、李来璋之于东北，杨民康、周凯模之于云南，陈克秀、景蔚岗之于山西……他们共同构成了对本土文化埋首挖掘和深情表达的系列。毋庸置疑，只有家乡人才能对方言体会得入木三分，对乡俗了如指掌，对乡音体味透彻。通过他们，中国音乐学差不多绘制出了一幅完整的乡村音乐分布的全景图了。杨荫浏为这幅音乐地图描上了第一笔，后人接续着点上了一片又一片生花妙笔。①

上面列举的家乡人“治”家乡文化的实例多了去了。他们何以能够把家乡文化说得清、道得明，且恣意汪洋、激情澎湃，达到外人永远达不到的深度？文学界讨论的“中国经验”讲的就是这个理儿！中国人有中国人的活法和做事方法，浑然不觉的“本土经验”建立在中国特定的土壤之上和语境之中。离开它，寸步难行，离开它，就“不中国”。这就是“中国经验”和“本土经验”。

2001 年 4 月 11 日至 25 日，我与钟思第（Stephen Jones）、田耀农再到榆林市、米脂县、佳县采访。回到榆林后，我与田耀农先回北京，把钟思第丢在那里，让乔家人照顾他。为长途跋涉而节约“每一块铜板”的钟思第，免费入住乔家老宅，每天喝着如同“英国奶汤”一样营养丰富的陕北小米粥，因享受“老红军待遇”而乐得四仰八叉。他比我们更充分地体会到“关系”的神通广大和法力无边，因而更对“关系”赞不绝口。有人帮忙，岂止是节约开支与吃喝方便？

---

① 张振涛：《木卡姆——周吉的心醉之源》，载张振涛《风声入耳》，文化艺术出版社 2010 年版，第 364 页。

## 二、 黄土高原上的国际会议

说起来这次意义深远的田野考察竟然引发了一件值得记录的故事，促成了几年后一次不大不小的文化事件。黄土高原的浓厚民俗和神秘仪式，让人迟迟不愿离开，甚至早年离开家乡的乔建中，也没有作为学者如此沉下心来仔细观察过自己的乡俗。于是，我们动了翌年再回来住上一段，并建立一个长期考察点、记录一个年轮中所有民俗事项的念头。大家一同意识到，积淀了太多传统的陕北是需要挑选出来加固文化记忆的地方。

2001 年，在中国音乐研究所召开过一次小型碰头会，乔建中、萧梅、我、荷兰学者高文厚（Frank Kouwenhoven）与施聂姐（Antoinet Schim－melpenninck）夫妻以及与会者提出了一个让大家兴奋的议案，并做出一个颇具历史性的决定，在中国召开一次边采风、边讨论的国际学术研讨会。距此次碰头会的数年前，也在一次碰头会上，英国学者钟思第也提出过相似议案，但那时没人敢接。相隔数年、遥相呼应的碰头会都对未来产生了影响。两次碰头会除了都在北京外，还有一个相同处，就是把外国学者与国内学者联手采风作为第一前提。

荷兰“欧洲中国音乐研究基金会”（简称“磬”CHIME，即英文缩写的读音）是 20 世纪 80 年代建立的国际学术组织，每年一次例会，已在世界音乐学界产生了广泛影响。基金会实际管理者高文厚与施聂姐夫妻一直渴望在中国举办一次实验性会议，为中外学者提供新的交流方式与合作机遇。此愿与我们希望在榆林做点什么的想法一拍即合，这就是那次碰头会的历史性决定。于是，2006 年，中国艺术研究院音乐研究所、上海音乐学院、榆林市政府，共同举办了“多重视角下的黄土高原音乐文化国际学术研讨会暨第十一届 CHIME 国际学术研讨会”（11th CHIME Conference Fieldwork Project：Joining Forces Musical Fieldwork in China）。为筹办会议，我与乔建中再赴榆林。市委书记派人约谈，并以战略眼光回应了我们的建议。

2006 年 7 月 16—28 日，会议如期举行。来自荷兰、美国、瑞典、丹麦、比利时、英国、俄罗斯、捷克 8 个国家，以及中国 11 所大专院校及音乐研究机构的 54 位代表聚集在榆林。国外学者有：

荷兰：高文厚、施聂姐，欧洲中国音乐研究基金会（Chime Foundation）；

美国：Jonathan Kramer，NCSU 大学音乐系大提琴教授；潘舒雅（Beth Szczepanski，俄亥俄洲立大学博士候选人）；吕梅丝（Mercedes M. Dujunco，美国学院亚洲音乐教授）；夏高林（Samuel Sapristein，巴德大学学生）；吴蛮，美籍华人琵琶演奏家；周雅文（Yawen Ludden，肯塔基大学教授）；Levi Gibbs（美国哥伦比亚大学中文系学生）；Ania Peczalska（在上海读书的美国学生）；

英国：Marnix Wells，英国中国音乐史研究员；Joyce Newberry，项目合作人；

比利时：Claire Chantrenne，布鲁塞尔乐器博物馆博物馆学家；

芬兰：Mari Salli，芬兰西贝柳斯研究院；

瑞典：Marja Kaikkonen，瑞典斯德哥尔摩大学中文系主任；John Meiling，瑞典摄影家；

丹麦：Vivi Kjaer，丹麦大学研究员；

捷克：Jan Chimlarcick（中文名：何杨），捷克博士候选人；

俄罗斯：Elena Shulgina，国立音乐学院民族音乐学研究中心；

中国音乐研究院音乐研究所研究员：乔建中、张振涛、薛艺兵、崔宪、项阳、吴凡，研究生：肖文礼；

上海音乐学院教授：韩锺恩、萧梅，研究生：陈婷婷、张诚、胡斌、曾美月；

还有中国舞蹈学院李莘博士，西北师范大学音乐学院院长张君仁，青岛大学音乐学院副院长祁慧民，东北师范大学音乐学院副教授施咏，兰州大学民俗学教授柯杨，湖北博物馆副研究员张翔，青海师范大学藏英班学生：卡雪昂毛、才让三周，以及国内 11 所大学和当地的 36 位学者参加了会议。

仅仅看看上述国际会议的名单，就知道这是一支田野采访的“梦之队”。会议目的是让来自不同国家、不同机构、有着不同背景的学者一起实地考察，并在此基础上召开研讨会。20 世纪 80 年代以来，中外学者的合作，屡见成果，但汇集众多学者于一地共同考察的形式这还是第一次。中外同行，边采访、边交谈、边开会，一定比独门独户，自言自语，收获更大，何况，此前中外学者比例失调的采风相当程度上帮助了中国音乐学的健康发展已经不存疑虑。不同文化背景的人，对同一事物一定会有不同角度的理解，构成相互启发因而充分阐发内涵的可能。中国音乐学家与外国同行一起采访、一起工作、一起生活并思想碰撞，使各自产生了叙述灵感。“联合国”式的考察，是对以往田野理论的补充，中国人、外国人、局内人、局外人、双视角、多角度，观察同一组文化事项，七嘴八舌，分享感想，自然产生一种文化背景、一个国籍的学者难以想象的思路。科学家们曾说，一个包含不同背景的团队较之一个包含相同背景的团队，更能找出解决问题的方法。我们也一样，不仅可以观察外国学者如何理解对待“他文化”以及如何判断、如何描述，还能让外国学者感受中国学者分析问题的角度，展示一面“楼台”上的双重观景。这次采访，是学术史上的新例，它与榆林连在一起。

榆林是典型的传统音乐文化宝库之一，也是典型的黄土文化特征和非物质文化遗产分布区。正因为当地人承担了比之东部地区迟一步发展的代价，得以保持了较好的文化生态环境，各类民间艺术仍然显示出顽强的生命力。民俗学和民族音乐学界越来越关注该地的传统文化，当地学者也记录、整理、出版了大批区域文化资料和研究成果。榆林市政府、宣传部、文化局及各县文化局，热情接待，精心安排了一系列活动和表演，使这场非同寻常、远赴乡村的文化之旅、由政府和研究机构联袂举办的大规

模国际文化活动十分愉快。考察分为北、西、南三路：

1. 北线：神木、府谷、佳县、榆林；

2. 西线：定边、靖边、横山；

3. 南线：米脂、绥德、清涧。

代表们在各条线路上分别采访和感受了陕北大唢呐、说书、道情、榆林小曲、秧歌（转场子、沿门儿、武腰鼓、踩火场、转九曲）、秦腔、皮影、二人台、民歌（酒曲、神曲、信天游、山曲、小调等），观看了丧葬仪式、结婚典礼、道教科仪等。

8天后，汇聚于榆林的会议上，学者们有了诸多意欲交流的话题。会议的成功，当然是因为乔建中的多次来往奔波、安排；国外学者对中国文化的关注及积极参与，也开启了相当宽阔的视野。一门学科的发展，很大程度上取决于国际化因素的有无和强弱，多元文化对话，文明异质互补，对探索本土文化具有不可多得的意义。海外学者为我们进一步深化研究以及如何保持本土特色提供了思路。如果把借用他们的方法比喻为“洋为中用”，他们则把中国音乐学界用来研究本土的方式比喻为“中为洋用”。我们的视角与他们的视角，在这个层面上相互凝视着。

## 三、 与老外同行

与外国学者一起考察，让有过多次经验的我感触颇深。自从钟思第1988年到中国从事田野考察以来，多次同行，关于他的故事一直成为我书写的一部分。我与田耀农与钟思第的榆林采访，遇到相同问题却有不同反应的细节，常令人想到两种文化对待事物的不同态度，总有一种总结点什么的冲动。

外国学者努力学习中国乐器的行为，是直接敲开传统音乐之门的简单途径。他们基本上遵循孔斯特（Jaap Kunst）提出的研究“异文化”首先从学习乐器开始的教导，耐心学习中国乐器，而且从来不跟音乐学院受西方模式影响的教师学，直接跟艺人，寻找地道的民间味。在陕北米脂县常文洲家里，钟思第旁若无人地坐在炕沿上跟主人学唢呐，一吹就是大半天，让我感到西方人进入异文化时的虚心与努力。

我拿起唢呐来吹不响，也全怪不得自己，从小学习小提琴、钢琴，甚至按照“文革”时剧团的惯例学习打击乐，就是没学过吹管乐。吹不响，自觉没趣，甘愿放弃。但我确实感到，自己未必不是在无意间通过钟思第学习中国乐器的行为，分享一位外国学者如何投入“异文化”的途径。

无须说，20世纪的中国学者，不太关心与音乐“不相干”的民俗仪式和民间艺人的个人生活。与钟思第在一起，我越来越多地了解到，关注音乐之所以生发的背景对于无不与仪式有关的艺术行为有着多么割舍不断的必要性。劳伦斯·韦慈朋（Lawrence Wetzleben）写道：“与西方不同的是，人类学在中国人的音乐研究中，实际上还没有什么影响。尽管一些中国学者曾经做过广泛的实地考察工作，但有关的背景资料

和被调查者的透视却很少被包括进去。”

外国学者对中国音乐学家不留情面的鞭挞，背后确实有强大的理论支撑和学术背景。最初的惊诧、嗫嚅和略微申辩后，争强好胜的中国学者差不多都以海纳百川的胸怀接受了“他者”的批评，迅速把新观念纳入研究模式，具体来说，就是把音乐本体纳入文化背景。

如果说人类学界一开始还难以出现大量外国学者参与中国问题研究的话，那么民族音乐学界则因为“世界语言”的捷径而得天独厚，吸引了众多“他者”目光。30年来，一个越聚越多的西方群体相继加入，让一个个课题焕发了迷人光彩。充满好奇的钟思第于20世纪80年代末来到北京城，与当年马可·波罗到元大都时对中国文化的了解差不多，由于他们的身体力行，到21世纪的第一个十年，已经为后来的学者积累了诸多可以阅读的西文著作了。仅钟思第一人就出版了5本关于中国音乐研究的专著：《中国民间乐社——活着的器乐传统》、《万善同归》、《雁北乡村礼乐》、《陕北乡村礼乐》、《华北民间道士与法师》。一堆著作，“重量”惊人，成为国外学者用英语写作中国民间音乐的第一批读物。

钟思第担心有些读者看了著述内容仅限于“乡村音乐”会感到失望，但大家发现，音乐的乡村存在模式在重要性方面和令人感兴趣方面绝不亚于城市文化。需要说明，外国学者为了不伤害中国学者的自尊，常愿意保持低调。钟思第一直保持出书时尽量不让更多人知道的习惯，让该知道的、关心该领域的人知道就行了。他谨慎地把书价不菲的著作送给人数有限的学者，让人感到不做自我宣传的谦虚。专著出来不愿意给不懂的人看，不愿意让不懂者掺和，只给懂得价值的读者，而且确信送给不懂其价值的官员就是对不住懂价值的学者，这种态度倒是新鲜。

从事中国问题研究的外国音乐学家不断壮大，著作越摞越多，影响越来越大。钟思第之于冀中音乐会和晋北、陕北大唢呐，高文厚、施聂姐之于江苏吴歌（《中国民歌和民歌手：江苏南部的山歌》，1997），韦慈朋之于江南丝竹（《江南丝竹音乐在上海》，1995），施祥生（Jonathan P. J. Stock）之于阿炳（《阿炳的音乐及其意义》，1996）和上海越剧研究（《沪剧：现代上海的传统戏曲》，2003），李海伦（Lee Helen）之于云南纳西族音乐（《历史的回声：现代中国的纳西音乐》，2000），展艾伦（Alan R，Thrasher）之于曲牌（《中国南方的丝竹乐》，2008），米思奇（Micic Peter）之于杨荫浏研究（《集中国音乐之大成：杨荫浏的人生》，2009）等。陆续进入的外国音乐学家，改变了中国学者自说自话的状况。尤其地方乐种研究，一大堆令人惊叹的成果，让深藏的地方文化，袒露于世界视野。虽然如一盘散沙的海外学者未必相互走动，却在中国音乐学领域贡献了数种专著，向世界表达了西方学者眼中的中国音乐。

对于我们这代学者来讲，与国外学者肩并肩、手挽手，一起从事乡土考察确实是种幸运，这在相当程度上让我们具有了国际化的目光。世界变小了，距离不再是问题，与老外一起采访，不仅是空间意义上的拉近，更是观察事物时蓝色目光与黑色目

光的相互矫正。

说起距离来，不禁想到一件趣事。在陕北，钟思第每到一个县城，就满街找“网吧”，以便与千里之外、他当时的意大利女友通信。对于20世纪进入乡村腹地的外国传教士来说不可思议的事，到了21世纪变得如此简单。一路上，我们不断找吹手，也不断找网吧，因为历史上把吹鼓手称为“王八”，我们开玩笑地把这一历程称为“从王八到网吧”。玩笑让人意识到，全球化在大至县城、小至乡镇的作用，要不是到处找，还真不知道巷子里竟然隐藏了那么多网吧。如何把“酒香不怕巷子深”改一改，倒真是“网香不怕巷子深”。当然，问讯不能找成年人，主要是年轻人。十来岁的孩子立马可以说出十来个位于什么马路、什么名称（有些相当现代和诡异的名字）的网吧，他们天天泡在里面。北京超高的摩天大厦与陕北县城街面上的网吧，于同一时间看着同一条资讯，陕北孩子与北京少年，玩的游戏一模一样，思维也被同一格式归拢在统一的数码盘中。他们与城里孩子一同知道《哈利·波特》，一同听到周杰伦的《菊花台》。现代化把全世界的机器，都可丁可卯铸成统一规格，复制消灭了区别，也使我们感到学术距离的消除。

网络信息对人来说各处都一模一样，消费模式也日趋一致。去佳县途中，试图在一个叫“黑镇”的乡镇找地儿住宿，旅店门口贴着一张外国男人拥抱半裸女人的巨幅照片，寓意似乎相当明显，但老外还是拿捏不住中国人惯常的讳饰技巧，我也不太相信鸡毛小店暗藏“红灯区”。但我们错了，老板娘一会儿就找上门来，神秘兮兮地说要多少钱，吓得老钟催促道“赶快走吧”。这真是个“黑镇”！表面上似乎没有娱乐场所，只有几家小饭馆、小商店、小摊位，维持一方小镇生活资料的基本运转，私下里，与大城市相似的消费项目一应俱全。跟着老外，看到了当地人不愿意展示给国人的东西。从小县城往村庄走，尘土扑面，坐在破破烂烂的长途车上数小时，不断听司机介绍家乡的美好，这点“真实”他却闭口不谈。

## 四、 已有主要研究成果

我们接触的第一手文献资料和30年来研究前沿的成果，展示了大部分从事陕北文化研究者的履痕。杨荫浏于20世纪50年代初，带着沉重的钢丝录音机到达西安，把敏锐目光投向这一古老乐种。对于散布乡村、刚刚建立新政权的背景中给风气带来停滞不前印象、至少不那么光彩地保持“陈规陋俗”的民间乐社，大多数人熟视无睹，只有极少数学者读出了它们的价值。杨荫浏总能目标明确地找到古代音乐的活态资源，向人证明自己的专业与传统之间的联系。他郑重其事地走到古老的都城，倾听艺人的鼓乐，就是摆脱文献、立足实践的“创新”行为，这个行为影响了整个音乐学界。他与同事于1954年一起记录的《西安铜器社》，直到2010年才从“油印内部资料”变为正式出版物。

当年陪伴杨荫浏的李石根（1918—2010）认定了西安鼓乐研究，持续一生，笔耕不辍。他披览史籍，造访民间，心织笔耕，翻译记谱，让这个乐种的研究，整体面貌天地焕然。李石根发表了百余万言令学界信服的论文，影响最大的有《唐大曲与西安鼓乐的套式结构》、《中国古谱发展史上的一次重大改革——泛论工尺谱的产生及其形成过程》、《西安鼓乐的民俗性与宗教音乐》、《日本雅乐与西安鼓乐的比较研究》、《一种特殊的小三度调式对置——关于中国与日本民间音乐音阶血缘关系的验证》、《西安鼓乐中音阶变异》等。李石根审视底层之细，辨别概念之清，皆非前人所及。从草街陋巷、生来故往中获得的从来没有辑录过的音乐资料，把扶手椅上音乐家的习惯彻底消解。使人确信传承于不同乐社的音乐，是真实的历史延续而非偶然堆积，是大唐宫廷音乐积淀于民间的珍宝而非简单遗响。他花了数十年时间编辑翻译的700首曲谱、330余万字论文、数十帧珍贵图片的皇皇五卷本《西安鼓乐全书》，成为20世纪中国音乐学的标志性成果，把乐种研究开掘到从未有过的深度。时势造英雄，像他一样埋头一地、终其一生的学者，恐怕难得一见了。

西安鼓乐的考察与研究，不单展示了具有举足轻重地位的乐种研究的自身价值，而且提供了一份陕西音乐研究的参照坐标，当人们能够整体性观察西部的大部分乐种时，当人们看到了西安鼓乐的大量乐谱时，才能感受到其他地区没有的文化资源以及在差别中显现的文化中心与周边区域的对比。参照坐标让学者面对自己的研究对象时，能够保持适度清醒，知道区域文化间显示的历史积层的深浅。

榆林市佳县干部申飞雪，也是锲而不舍、埋头于家乡文化阐述的学者，2010年出版的专著《白云山道教音乐》，可谓地方文化研究的集大成者①。该书70余万字，收入道教音乐271首，其中经韵137首，笙管乐107首，打击乐27首。该书从历史渊源、人文环境、宗教社会、岁时节日、婚丧喜庆、遗风杂俗、经济生活以及文化传承等诸多方面，对白云山道教作了几近全景式的刻画。作者生于斯、长于斯，对于白云观的一草一木，如数家珍。作者乘地利之便，近距离记录了明代道观里的几乎所有文化事项。书中没有局限于对官方文化与精英文化的认同，有意全面呈现地方知识和民俗仪式的独特面相。记录当代，就是记录过去；记录个人，就是记录历史；记录身边，就是记录全景。作者靠30年间岁岁年年、月月季季的观察以及对身边琐事的记录，写下了厚重的论著。大量口述，事无巨细，真是没白白在那里居住一辈子。靠山吃山，靠水吃水，作者没有放过机会，充分发挥久居一地、占尽地气的长处，这座“山”让他“靠出了谱”。我第一次见到作者，还是正值其中年之时。看到两鬓飞霜的近照，阅读其效率，便会令每位从业者感到，一生能有机会与局内人长期交往，真是

---

① 该书部分内容曾作为集体成果出版，书名《陕西省佳县白云观道教音乐》（新文丰出版公司1999年版），署名袁静芳、李世斌、申飞雪。作者以较原作几倍以上的篇幅，敷演出全新风貌，如此丰厚的资料确实值得另成一书。

件幸运事儿。最重要的是，没有久居就不可能全面记录的大大小小的仪式，建构了一个个具体场景：发坛、起经、上表、打醮、放赦、迎香纸、迎钱粮、迎供、观灯，为外人提供了一份从多种角度逼近丛林因而具有独特价值的方志。令人欣慰的是，已然开始了十分之一的 21 世纪里，民族音乐志的价值正在被充分认识。

2002 年，钟思第、田耀农和我离开榆林，带了厚厚一摞笔记，之后产生了两本专著。2004 年，田耀农出版了《陕北礼俗音乐的考察与研究》，2009 年，钟思第出版了《陕北乡村礼乐》。一本中文，一本英文，两书把陕北大唢呐音乐研究推上了一个新台阶，使区域研究从个体变为团队，从国内话语变为国际话语，某种程度上缓解了“红色”区域没有专业音乐学家包括国外音乐学家关注的空白。田耀农的博士论文《陕北礼俗音乐的考察与研究》是第一本把目光聚焦陕北的音乐学专著，论述性、资料性兼具，田野考察与口述、考述并重，文史合一。音乐学的训练，使作者独具慧眼，乡村仪式，被排列组合，净化杂质，提炼了精纯。大部分贯穿音乐的仪式被记录下来并得到阐发，尤其对“礼俗”概念的思辨与阐释。作者用开阔的视野关注乡村礼俗中的音乐行为，将礼俗的多样性和同一性实践，置于考察中。书中对于“板式套曲”的结构规律进行了系统梳理，音乐本体研究以及从不同论域对涉及问题进行的理性反思，使之成为陕北民间鼓乐研究方面的重要成果。如果说郭于华主编的《仪式与社会变迁》汇集了 20 世纪社会学者对西部地区民俗事项的研究成果，钟思第、田耀农则在音乐学领域汇集了相等含量的成果，那么两类著述在文化人类学与底层叙述等价值观方面的一致性，决定了写作路子的相同性。

## 五、 迷恋田野的搭档

萧梅是与我一起从事田野考察最多的伙伴之一，在“鸡声茅店月”（唐·温庭筠《商山早行》）的乡村，一起经历过无数次“腥风血雨”。榆林采访是我们的第一次合作，那时听说她愿意跑田野，但没有领教过她的能量。因为内心信仰的冲突，第一天到榆林市最大寺院“无量殿”时，她便觉得胃里不舒服，回来呕吐不止。我在背后为她捶背，目睹苦状，心生怜悯：女同胞从事田野考察，即使心理上有克服艰难险阻的决心，生理上也难以抵抗无法抗拒的自然反应。然而，接下来的事却让我大跌眼镜。为拍摄棺材入墓，她附身而就，几乎把镜头伸进墓穴。我在后面拉着她的衣服，拽着她严重前倾的身体，听到她均匀流畅的呼吸。录像现场，令人不安，见什么都大惊小怪的女性，此时沉默寡言，心跳匀称，如同那些敢为儿女冒天下险境的母亲。拍摄“殓裹”仪式，站在只有家人面对的死者面前，她毫不畏惧，完整记录了长达几小时的过程。别说女性受不了就是大老爷们儿也难以忍受的沉闷恐惧，她安之若素，拍完仪式，说说笑笑，在身上擦两把，拿起馒头来照吃照喝。坚强和勇气，让我对她克服生理反应的职业精神钦佩无比。后来，我常对那些听说田野就面露难色的学生大吼：

“一个连记录死亡都见不得的文弱书生还弄民族音乐学这档子事干吗？看看人家萧梅！”

她像我一样，见了壮阔景观，便不免豪情万丈，诗兴大发。站在西部第一大军楼“镇北台”上，双手掐腰，像“敢叫日月换新天”的红卫兵一样，抒豪情，立壮志，虽然我高声朗读的“篙荆空存百尺基，酒酣曾唱大风词”（唐·林宽《歌风台》）的书生气，立刻消失在没有回音的干冷沙漠中。初登“镇北台”，为拍摄外景，萧梅冒死站在城墙外端，顶着能把人吹斜了身子的刺骨寒风，坚持不让镜头发抖。为了怕她掉下去，我在后面死拽着她已非“杨柳”的腰，她却对我大声说：“你再朗诵段诗呀！”

男性学者常议，检验女性能否做学问的关键在于生育之后。照顾孩子，服侍老公，侍奉老人，成为大部分女性的宿命，进入争着比拼美丽的时代，更少有人把田野考察当作生命，而萧梅轻而易举跨过了这几条底线。她踏踏实实却并不刻板，常有惊人创意，以女性的细腻做经线，以位卑未敢忘忧的精神做纬线，执着前行，几十年如一日。我们搭档，配合默契，一起走过一段支撑中国音乐研究所发展的艰难路程，相互感受着共赴时艰的温暖。在办公室面对面筹划举措时，第一次清醒意识到我们这个承上启下的群体的特殊性。走上学术领导岗位，是一场意想不到的转型，我们一开始都未料到。虽然经历和感受不完全一致，反应和理解也并不统一，但都不否定，这是一段自我加负、自我挑战、自我省醒、自我提升的历练，最终会成为从学生涯中的恩赐，使自己获得前行动力。萧梅是性情中人，也是工作中能够迅速理清头绪的人。我们之间没有客气，甚至也有争执，但到此境界，才能感受那份提携前行的友谊。这些人生温暖越来越少了，因而备觉珍惜。研究所的事情根本没有难的，却有很多烦的。各种琐事缠得我们心烦意乱，虽然行政事务身不由己，但我们从来没有放弃共同的爱好——“田野考察”。想起当年被她骗到花了九个小时才抵达的四川酉阳，六个小时才抵达的贵州黎平，却觉得被“拐卖”和“受骗”的感觉相当好。因为，我们热爱“田野”。20 世纪初，北京“社会学社”的《送行》“庄言”中写道：

> 原野是最可爱的地方，是我们问题的所在，简单结实，那些从前只让太阳和月亮照到的社会事实，现在都在你们手下让你们支配了，世界只有一件事最乐，发现事实，发现真理……这次行程不叫你们去游山玩水，更不是请你们去欣赏自然，简单地说是盼望你们在自己的社区里发现人群共同生活的通则原理，人和人、人和环境的一切关系。①

本书的写作就是建立在那些因为政务缠身却决意摆脱但不得不零打碎敲的采访日程中。

---

① 丁元竹：《告诉人们一个真实的世界》，《读书》第 4 期，生活·读书·新知三联书店 2010 年版，第 9 页。

(1) 2000年2月7—15日（农历正月），乔建中带领萧梅和我第一次到榆林。

(2) 2001年4月11—25日，与钟思第、田耀农到榆林市、米脂县、佳县。

(3) 2006年4月23、24日，与乔建中赴榆林联系国际会议，其间参加当地学者的聚会。7月16—28日，赴榆林市参加“多重视角下的黄土高原音乐文化国际学术研讨会暨第十一届CHIME国际学术研讨会”（11th CHIME Conference Fieldwork Project: Joining Forces Musical Fieldwork in China）。其间到榆林、米脂、绥德、清涧。

(4) 2010年春节，正月十五，到榆林衡山县马坊采访“牛王会”，到延安市过元宵节。

(5) 2011年春节，正月十五，与研究生于华采访榆林衡山县马坊“牛王会”及鱼和城隍庙会。

即使多次到榆林，也不可能把所有音乐品种作为研究对象，只能把经历的一部分呈现出来，“弱水三千，取一瓢饮”罢了。

只要乡村仪式的音乐一次次响起，就像万有引力定律不可阻挡，令人着迷，如同吹鼓手的手碰到唢呐杆就有按动的冲动，我们碰到鼠标的手，也有点击和记录的冲动。或许有人困惑，记录吹手那些再也没有多少人听，也不懂吹什么的曲子干什么？类似的问题根本没有，也不需要答案。只要吹手有吹的冲动，就有音乐学家追着问的冲动。“摘不完的棉花，抖不完的芝麻。”近些年，数以百计的田野考察报告，把星罗棋布于乡村的秘密一点点揭示出来，把音乐民俗地图上的空白衔接起来，使整个中国音乐文化的面貌呈现出越来越可以阐释整体内涵的图景，这的确让人感到“道统不虚，学统常新”。这种局面让一代代文化传承者欣慰，也让不同时代、不同地区的学者亲切相对。毕竟，我们开始采用越来越“中国的”方式，一同快乐地讲叙被遮蔽的历史。

**作者简介**：张振涛（1955— ），博士，中国艺术研究院研究员，上海高校人文社科重点研究基地、上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”兼职研究员。研究方向：民族音乐学。

原载《音乐与表演》2013年第1期

赵玉卿

# 关于姜白石俗字谱歌曲的宫调与音阶研究

《白石道人歌曲》是南宋姜夔所撰的词调歌曲著作。其中 17 首俗字谱歌曲，是 2 万余首宋词作品中仅留下曲谱的词调歌曲，成为中国音乐史研究中难得的宝贵史料。对白石道人 17 首词调歌曲进行深入研究，将这些曲谱译为能被现代人读懂的五线谱是很有必要的。对于此 17 首词调歌曲的译谱，除了要对其谱字符号进行考释之外，宫调也是重要的内容。宫调译解得正确与否，也将直接关系到姜白石俗字谱歌曲的原貌。综观学者们的研究成果，在宫调方面存在着争议，因而出现了各种版本带有各种观点的译谱。本文主要对有关姜白石俗字谱歌曲之宫调与音阶进行考察与研究。

## 一、 调高标记

据笔者目前所见关于姜白石俗字谱歌曲的研究成果，在宫调方面存在着不少差异，先将各学者的研究采用现今的调高标记方式，列表如下：

| | 杨荫浏 | 丘琼荪 | 赵如兰 | 顾一樵 | 夏野 | 梁燕麦 | 陈应时 | 郑祖襄 | 丁纪园 | 林明辉 | | 刘崇德 | 张红梅 | 郑孟津 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 鬲溪梅令 | F | ♭A | ♭G/♯F | F | ♭B | | ♭A | F | ♭A | F | F | ♭B | | ♭B |
| 杏花天影 | C | ♭E | ♭E | C | F | F | | C | | C | G | C | F | F |
| 醉吟商小品 | C | A | ♭A | C | F | | | | | C | C | F | | F |
| 玉梅令 | E | G | F | E | | | G | | | E | ♭E | A | | A |
| 霓裳中序第一 | F | ♭D | ♭D | F | C | | | | | F | F | F | ♭B | ♭B |
| 扬州慢 | C | ♯F | ♭B | C | F | F | ♭E | C | ♭E | C | C | C | | F |
| 长亭怨慢 | C | ♯F | ♭B | C | | F | | C | | C | C | F | F | F |

续表

| | 杨荫浏 | 丘琼荪 | 赵如兰 | 顾一樵 | 夏野 | 梁燕麦 | 陈应时 | 郑祖襄 | 丁纪园 | 林明辉 | | 刘崇德 | 张红梅 | 郑孟津 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 淡黄柳 | D | F | ♭E | D | | G | | D | | D | D | G | | G |
| 石湖仙 | G | ♭E | ♭E | G | | | | G | | G | G | C | | C |
| 暗香 | F | B | ♭E | F | | ♭B | | F | ♭A | F | F | ♭B | | ♭B |
| 疏影 | F | B | ♭E | F | | ♭B | | | ♭A | F | F | ♭B | | ♭B |
| 惜红衣 | G | ♭D | F | G | | C | | G | ♭B | G | G | C | C | C |
| 角招 | A | G | ♭E | A | | | C | | | A | A | D | D | D |
| 徵招 | A | ♭B | C | A | | D | | A | | A | A | D | D | D |
| 秋宵吟 | G | ♭E | ♭E | G | | C | | G | | G | G | C | | C |
| 凄凉犯 | F | ♭A | ♭G/♯F | F | ♭B | ♭B | ♭B | C | ♭A | F | F | ♭B | ♭B | ♭B—F |
| 翠楼吟 | C | ♭A | ♭A | F | | | | C | ♭E | C | C | F | | F |

表中赵如兰译谱是将调号写入乐谱之中，调性标记是以“re of a—flat”等形式，为比较上的方便，将其变为以 do 为标准。夏承焘译谱为工尺谱，其宫调只在译谱前说明如何识别，而在译谱时依然按照《白石歌曲》文字标记。刘崇德共有三个版本的译谱，即《唐宋词古乐谱百首》①、《燕乐新说》②、《姜夔与宋代词乐》（与龙建国合著）③。后二者的译谱相同实为一种，故上表选取了其《唐宋词古乐谱百首》与《燕乐新说》两种调高标记，表中左列为《唐宋词古乐谱百首》中的译谱调高，右列为《燕乐新说》中的译谱调高。夏野、梁燕麦的译谱皆发表于 1980 年，分别见于《南宋作曲家姜夔及其作品》④ 和《姜白石的自度曲》⑤ 中。陈应时先生的译谱见于《宋代俗字谱研究》[《音乐与表演版》1983 年第 3 期)]，郑祖襄先生的译谱见于《姜白石歌曲研究》[《中央音乐学院学报》1985 年第 4 期)] 中。毕铿对《白石道人歌曲》的俗字谱也进行了研究并有译谱，因受文献资料条件的限制目前笔者还没有见到他的译谱。顾淡如《宋词的结构》中有《疏影》、《暗香》、《淡黄柳》、《鬲溪梅令》、《玉梅令》、《秋宵吟》、《扬州慢》共 7 首作品，都与杨荫浏译谱完全相同，故下文不再涉及此本。

上表对《白石道人歌曲》17 首俗字谱歌曲全部译谱的有杨荫浏、丘琼荪、赵如

① 刘崇德：《唐宋词古乐谱百首》，河北大学出版社 2001 年版。

② 刘崇德：《燕乐新说》，黄山书社 2003 年版。

③ 刘崇德、龙建国：《姜夔与宋代词乐》，江西高校出版社 2006 年版。

④ 夏野：《南宋作曲家姜夔及其作品》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）1980 年第 1 期。

⑤ 梁燕麦：《姜白石的自度曲》，《音乐研究》1980 年第 2 期。

兰、林明辉、郑孟津、顾一樵、刘崇德7人，其他学者则部分地进行了译谱。通过对上表各学者研究的调高标记进行比较，可以看出杨荫浏、林明辉两个版本完全相同。与杨荫浏的版本基本相同的还有刘崇德《唐宋词古乐谱百首》及顾一樵、郑祖襄两人的译谱。刘崇德《唐宋词古乐谱百首》中除《杏花天影》、《玉梅令》与杨荫浏的研究不同外，其他15首都相同。顾一樵除《翠楼吟》与杨荫浏的研究不同外，其他16首皆相同。郑祖襄只有《凄凉犯》与杨荫浏的研究不同，其他都相同。所以，在调高标记上，可以把杨荫浏、顾一樵、林明辉、郑祖襄、刘崇德的《唐宋词古乐谱百首》版本五者看作同一类，暂且称为第一类。另外，笔者所见梁铭越对《鬲溪梅令》和《扬州慢》两首歌曲进行了译谱①，此两首的宫调与杨本也是相同的。

陈应时、丁纪园的译谱是以黄钟为C确定调高。郑孟津②、夏野、梁燕麦、张红梅③以及刘崇德《燕乐新说》这五个版本，除有几首不同外都是以黄钟为D确定调高，这些曲目的调高皆比杨荫浏的译谱高纯四度。此五个版本不是以D为黄钟的曲目有刘崇德的《杏花天影》、《霓裳中序第一》、《扬州慢》，此3首与杨荫浏的调高标记相同。夏野的《霓裳中序第一》一曲的调高标记与其他学者皆不同。把黄钟律高定为C和D都有其历史根源，这两种观点除了调的绝对音高不同外，其他都是相同的，故他们的研究可以归为一类，暂且称为第二类。

丘琼荪、赵如兰与其他诸本皆不同。他们两者之间除了《杏花天影》、《霓裳中序第一》、《石湖仙》、《秋宵吟》、《翠楼吟》5首歌曲的调高标记相同外，其他几首也不同，我们可以把这两个版本看作一类，暂且称为第三类。

从以上可以看出，关于姜白石俗字谱歌曲的研究，在宫调方面的分歧是比较大的，宫调的研究同样是姜白石俗字谱歌曲研究的关键之所在。从以上的三类译谱来看，第一类和第三类已将白石道人歌曲的调高移动了一定的音程关系，第二类基本上按照姜白石歌曲的宫调标记来译谱的。

## 二、 音高标准

关于白石道人歌曲的绝对音高标准问题，也是关系到《白石道人歌曲》译谱的音响是否与原貌接近的重要问题，是最实际、最直接的问题。因此，对其绝对音高标准问题的考察和研究将是白石道人俗字谱歌曲研究中另一个重要的方面。

---

① Liang Ming－Yüeh. *The Tz'u Music of Chiang K'uei：Its Style and Compositional Strategy* [C] // *SONG WITHOUT MUSIC：Chinese Tz'u Poetry*, Hong Kong：The Chinese University Press, 1980.

② 郑孟津：《宋词音乐研究》，中国文史出版社2004年版。郑孟津采用简谱译谱。2007年，日本明木茂夫主编《楽は楽なりⅡ——中国音楽論集　古楽の復元》（株式会社，好文出版）一书收录了郑孟津对白石道人俗字谱歌曲的全部17首译谱，并译为了五线谱。

③ 张红梅：《三种南宋传世乐谱的宫调研究》，硕士学位论文，中央音乐学院，2003年。

对此问题的研究，学者们基本上认为《白石道人歌曲》的黄钟律高与北宋大晟律音高接近。杨荫浏、阴法鲁认为姜白石时代所流行的音高标准，应是绍兴中（1131—1162）之“大乐律”。根据姜白石于庆元三年（1197）的《大乐议》中所说过的“绍兴大乐，多用大晟”，推断北宋的大晟律音高约比 $d^1$ 音高一点。因此，当时词乐所用的音域的全部，十二律四清声，所包含的，是由 $d^1$ 音至高八度的 $f^2$ 音一段。他说：“当时所用的是旧音阶，其所用调名，都是指旧音阶而言；我们在现在翻译的时候，不得不用现代所通行的新音阶，则译后的调名，便必须常比原来宫音所在的位置，低一个纯四度。”① 从杨先生的译谱看，他是以 D 为黄钟，然后再移低一个纯四度。本文认为这个做法不妥，应该忠实于姜白石音乐的原貌。杨先生将姜白石乐谱移低纯四度的目的，是为了将姜白石的“古音阶”变成“现代所通行的新音阶”，表面上看尽管前后两者的音高相同，但其音阶的性质却发生了本质的变化。这与姜白石的乐律理论及调性观念等都是相违背的。陈应时先生对此做法提出反对，认为“现在在我国通行的首调唱名简谱中，其调号、调名主要是指明谱中宫音的高度，属‘宫音定调法’。……若对带变徵的音阶在调号标记上把宫音移低纯四度，一来混淆了两种音阶形式，再者又不能真正反映出使用这种音阶的真实调性”②。

丘琼荪对白石旁谱的宫调问题产生分歧的原因进行了分析。他认为：“乐律之高低，各代时有变更，尤以唐宋为甚。俗乐之律，又往往与雅乐不一致。所以隋唐初年之律，至白石时代，不知已经几变。”③ “唐人燕乐，实为下徵，以下徵倍林钟为宫而用黄钟均七律。宋人用正声，以正声黄钟为宫，一误于以唐人之下徵为正声，再误于以正声配唐人之下徵，一切矛盾，由是而起。”④ 丘琼荪将姜白石俗字谱歌曲黄钟的绝对音高定为 $^\#d^1$，他认为：“唐燕乐所用之律，为魏延陵律之下徵，此魏延陵律下徵之高度，并无尺度可以计算，在比较上则知与铁尺律相等，则其高度为 $^\#c^1$ 一，亦可作 $c^1$ ＋。白石歌曲之高度不明，依常理论，应相同于南宋教坊律，然而南宋教坊律之高度亦不明。依理而论，应相同于北宋教坊律，则其高度为 $^\#d^1$ 一，此为北宋教坊后律之高度，比唐乐高二律至三律，比宋太常乐低三律或二律。今为译谱便利计，决定以 $c^1$ 为唐乐之黄钟，以 $^\#d^1$ 为白石歌曲之黄钟。”⑤ 丘琼荪将白石歌曲黄钟律高定为 $^\#d^1$，与杨荫浏“北宋大晟律音高约比 $d^1$ 音高一点”是不矛盾的。丘琼荪《白石道人歌曲通考》一书中对姜白石俗字谱歌曲是使用简谱译谱的，书中所用的调高与杨先生译谱不同，从用首调唱名法的简谱来看，丘先生的译谱也是按照新音阶，并将宫音系统进行

① 杨荫浏、阴法鲁：《宋姜白石创作歌曲研究》，人民音乐出版社 1957 年版，第 35 页。

② 陈应时：《论〈白石道人歌曲〉集曲谱中的“调”》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）1982 年第 3 期。

③ 丘琼荪：《白石道人歌曲通考》，音乐出版社 1959 年版，第 33 页。

④ 同③，第 37 页。

⑤ 同③，第 102 页。

了移调，但他的移调在 17 首歌曲中表现出多样性。从上表中可以清楚地看出，丘先生的调性标记与其他各版本相比几乎不同。

陈应时先生对于姜白石俗字谱歌曲所使用的宫调进行了考察，认为姜白石《歌曲谱》中所用的燕乐调是唐代燕乐二十八调的传统调名，但在黄钟律的高度上又沿用了北宋时期比唐代高两律的标准。但南宋时期对于燕乐中用律阶名相结合的调名称谓，又沿用唐代燕乐的“之调”体系，而不用北宋时期的“为调”体系。①

刘崇德则认为《白石道人歌曲》所用宫调仍是仅有宫调式、商调式、羽调式三种，其调高则是涉及正宫均（D)、夹钟均（F)、仲吕均（G)、林钟均（A)、夷则均（$^{b}$B)、无射均（C）6 种。而对于《白石道人歌曲》的谱字解读，他认为：“必须据其调律定其音阶，据其结音定其音高，据其调式定其唱名，方得每个谱字之音。”②

在调高问题上，郑孟津等学者的译谱是把黄钟音高定为 D，基本上按照宋代“大晟”律高标准来确定调高的，应该说此种观点最接近白石道人歌曲的原貌。但黄钟的标准音定为 D 后，从表面上看在读谱时会使工尺谱字之间的音程关系变得有些混乱，故笔者译谱时，为了使白石道人 17 首歌曲的调性和工尺谱字的直观性，仍按照黄钟为 C 的调高标准。

## 三、音阶

在白石道人俗字谱歌曲所用音阶问题上，学者们在基本同意为“古音阶”观点的前提下，也存在不同的看法。

杨荫浏从姜白石的侧商调琴曲《古怨》和十曲《越九歌》看来，确认姜白石所用音阶为“雅乐”家所承认的旧音阶，这音阶是由宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫七音组成。③ 但杨荫浏在实际译谱时，“不得不用现代所通行的新音阶”，因降低了纯四度，就将“古音阶”变成了“新音阶”的形式。杨荫浏在“从所用管乐器来推测姜白石所用音阶的准确程度”一节中又指出“姜白石所吹的箫，很可能，在音阶形式和绝对音高两方面，已与今日民间广泛流行的箫，完全一样”。“在音调进行中增四度不协和音程出现之时，我们参考箫上的音位与吹奏的技术，予以很少的一些改动，却是必要的。……姜白石根据了他吹箫的经验而写出的增四度的曲调进行，实际不一定真是增四度的进行。”④

丘琼荪提出“求真先于求美”，认为“在考谱工作中，应以客观材料为重，不当先

---

① 陈应时：《论〈白石道人歌曲〉集曲谱中的“调”》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）1982 年第 3 期。

② 刘崇德：《燕乐新说》，黄山书社 2003 年版，第 268—270 页。

③ 杨荫浏、阴法鲁：《宋姜白石创作歌曲研究》，人民音乐出版社 1957 年版，第 34 页。

④ 同③，第 55—56 页。

诉之于自己之感官以及自己之理论。……宋燕乐用正黄钟宫音阶为基调，其中大四度变徵，今人以为刺耳，然而宋人用之，古雅乐用之，未可以为刺耳而改之也，何也？存其真也。如果以一己之美恶以为断，则将尽改为纯四度，失姜谱之真面目矣”[①]。丘琼荪尽管认识到姜白石的俗字谱歌曲所使用的为“古音阶”形式，而且他的宫调与杨荫浏也不同，但其译谱是用简谱形式，不用古音阶的“变徵”音，实际上也与杨荫浏的做法一样降低了一个纯四度。

还有一些学者也反对杨先生将“增四度”改为“纯四度”的做法。

梁燕麦认为姜白石是三种音阶并用：“唐宋以来，主要流行三种音阶古音阶、新音阶、燕乐音阶。姜白石的创作三种音阶都兼收并用，绝大多数是用的古音阶，也有新音阶风格的，有的作品还交替使用古音阶和新音阶，如《淡黄柳》和《惜红衣》。琴歌《古怨》则是用的燕乐音阶，是为了探索古代音乐而作的。”[②]

笔者认为，姜白石俗字谱歌曲所使用的音阶应为“古音阶”形式。《白石道人歌曲》中 17 首俗字谱歌曲及 10 首用律吕字谱记写的《越九歌》，基本与“燕乐二十八调”同属一个系统（17 首俗字谱歌曲中，只有《角招》和《徵招》两首例外）。以《越九歌》第一首《帝舜》为例，《帝舜》所标记的调是“楚调”，即“正宫”调，其律调名为黄钟宫。本曲结声为黄钟，所用音共有黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、林钟、应钟、清黄钟、清太簇八音，这正是“古音阶”的音阶结构，《越九歌》的其他 9 首所用音阶与此相同。

《白石道人歌曲》17 首俗字谱歌曲所用宫调共有“六宫十二调”，分属于六个不同的均，包括黄钟角、黄钟徵、夹钟宫、夹钟商、夹钟羽、仲吕羽、林钟羽、夷则宫、夷则商、夷则羽、无射宫、无射商 12 个调。姜白石 17 首俗字谱歌曲，其基本的音高谱字共有“ムマ一幺L人フリ久ゥ”10 个，这 10 个谱字中处于“变徵”位上“L”音的使用，是姜白石俗字谱歌曲所用音阶为“古音阶”的一个标志。

与姜白石同时代的蔡元定、朱熹及稍晚于姜白石的张炎、陈元靓等所使用的音阶皆为“古音阶”，为《白石道人歌曲》所用的音阶形式为古音阶提供了旁证。这些史料包括见于《宋史》中的蔡元定“燕乐”理论、朱熹《朱文公文集》卷四四“答蔡季通书”、张炎《词源》“四宫清声”、陈元靓《事林广记》“乐星图谱”中的“律生八十四调”等。

## 结　语

综上所述，目前为止关于对白石道人俗字谱歌曲的研究，在宫调问题上的分歧主

① 丘琼荪：《白石道人歌曲通考》，音乐出版社 1959 年版，第 5—6 页。

② 梁燕麦：《姜白石的自度曲》，《音乐研究》1980 年第 2 期。

要表现在黄钟律的绝对音高标准、调高标记以及音阶等各方面。在绝对音高标准问题上，本文认为采用北宋时期的黄钟律高标准，即以D为黄钟作为姜白石俗字谱歌曲的音高标准应该是最接近白石谱原貌的。姜白石俗字谱歌曲所采用的音阶则是“古音阶”的形式。

**作者附言：** 本文为教育部人文社会科学研究规划基金项目阶段性成果，项目批准号：11YJA760094。

**作者简介：** 赵玉卿（1966— ），博士，温州大学音乐学院院长、教授、硕士生导师。研究方向：中国音乐史。

原载《音乐与表演》2013年第1期

郑 中

# 译著《节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐》所引发的思考

《节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐》中文版获法国Leduc出版商授权，由上海音乐学院出版社于2010年1月出版，获准在中国大陆、香港、台湾以及新加坡发行。本译著从2004年年底开始筹划，历经五年多艰苦的研究翻译工作，克服各种困难，终于在梅西安诞辰一百周年之际（2008）得以完成，谨以此译著纪念这位伟大的作曲家！本文是笔者在翻译过程中的些许思考，一方面寻找进入梅西安音乐世界的“解码”，另一方面从音乐创作技术与创作理念方面，“解读”梅西安所受到的德彪西的影响，同时受梅西安音乐分析的思维方式与操作路径的启发，“解决”当下作品分析课程教学的困惑。

## 基本信息

在20世纪音乐创作思想发生转折的重要时期，奥利沃·梅西安（Olivier Messiaen，1908—1992）这位法国作曲家、理论家、管风琴家、音乐教育家，以他独特的音乐创作观念、具有革新意义的作曲技法与理论，以及作品中丰富的内容与新颖的形式，在音乐语言充满创新与探索的现代音乐时期，形成一种具有“方向性”的力量，影响深远。

梅西安在积极进行音乐创作的同时，将自己的创作技法及理论梳理成文字著作，在这些著述中，《我的音乐语言技巧》（*Technique de mon language musical*）和《节奏、色彩和鸟类学的论著》（*Traité de rythme，de couleur et d'ornithologie*）占据着核心的地位，内容涉及面广，具有重要的研究价值。《我的音乐语言技巧》共两册，第一册是理论篇，第二册是谱例篇，它们出版于1944年（法文版）。该书的英文版于1956年问世[①]，中文版由连宪升翻译，于1992年在台湾（中国音乐书房）获权出版

① ［法］Messiaen，Olivier. *The Technique of My Musical Language*，2 vols［M］. Trans. John Satterfield. Paris：Alphonse Leduc，1956.

发行[①]。梅西安在这部著作中，对早期的创作手法从节奏、旋律、和声、调式几个方面进行了归纳，结合自己大量早期作品进行了分析阐释。

《节奏、色彩和鸟类学的论著》较《我的音乐语言技巧》更完整、更详细地阐述梅西安自己的创作理论及美学观点，共有七册，在梅西安去世后分别于 1994 年、1995 年、1996 年、1997 年、1999 年、2000 年、2001 年和 2002 年出版。它们分别谈及了调式、和弦与色彩之间的相互关系，时间、节奏、希腊格律以及印度节奏；阐发了不可逆行节奏、增值与减值节奏、持续节奏、节奏卡农、随机节奏等的发展手法，以及素歌、鸟歌等音乐素材的运用技术，并对《图朗加里拉交响曲》、《圣灵降临节弥撒》、《四首节奏练习曲》等大量作品进行实例分析。其中第六册讨论作曲家德彪西的创作，重点分析了梅西安认为“给予他决定性影响”[②] 的歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》（*Pelléas et Mélisande*）等作品。

之所以首先选取第六册进行翻译工作，一方面是因为梅西安在该册中，分析了德彪西的作品《牧神午后》、《夜曲》、《大海》以及《佩里亚斯与梅丽桑德》等，这些作品是更为我国广大音乐人所熟知的领域；另一方面可以探讨梅西安与德彪西之间历史继承性的相互关联，为进一步把握法国音乐的发展提供关键性的认识。《我的音乐语言技巧》与《节奏、色彩和鸟类学的论著》跨越了梅西安不同的创作时期。因此，《节奏、色彩和鸟类学的论著》第六册的翻译出版，将与《我的音乐语言技巧》相辅相成，为全球华人提供更全面认识梅西安音乐创作与观念的“平台”。与《我的音乐语言技巧》相比，《节奏、色彩和鸟类学的论著》内容更新、更为翔实，比较它们之间的异同，可以帮助我们推测梅西安创作思想与技法的演变。我国音乐工作者与研究者有机会接触到原著者只占极少数，在这其中能懂法语的就少之又少，因此这项翻译工作更具有划时代的意义，这一项学术性的翻译，无疑可以填补该领域的研究空白。

### 思考之一：梅西安音乐创作技术的形成

梅西安早期的音乐创作明显带有德彪西音乐的印迹。在受 20 世纪大多数作曲家们偏爱的创作元素——节奏方面，梅西安分析了德彪西的节奏观念与节奏特点。德彪西喜爱大自然中有愉悦感观的事物，那些炫目的、瞬息变化而又不断消失的事物，如天上的云、风、水及其倒影，又如回音、光线、海浪以及轻柔或狂暴的起伏。德彪西喜欢它们的变化，或优雅、或反叛、或虚幻，更重要的是它们所明示或暗示的节奏。因此，水弥漫在德彪西的音乐作品中。他的作品标题有些直接或间接提及水，例如《水中倒影》、《海妖》、

---

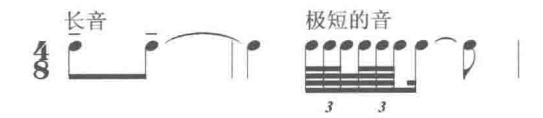
① ［法］梅西安：《我的音乐语言的技巧》，连宁升译，张昊、陈其钢校阅，中国音乐书房 1992 年版。

② Claude Samuel, *Musique et couleur : nouveaux entretiens* [M]. Paris : Belfond, 1986//translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color : onversations with Claude Samuel*. Portland : Amadeus Press, 2nd ed, 1994, pp. 110—111.

《水妖》，在这些水的旋律中，节奏独具特色，其风格仍显得新颖并富有现代感。

德彪西节奏的首要特点是时值很长与很短的音的自由对比，而这样的处理手法是源于他对大自然的印象——他经常默想大自然，这也形成了德彪西最主要的创作特点。例如在德彪西《水中倒影》17—18 小节同样出现短时值与长时值节奏的鲜明对比，突出水的声音，见谱例 1。

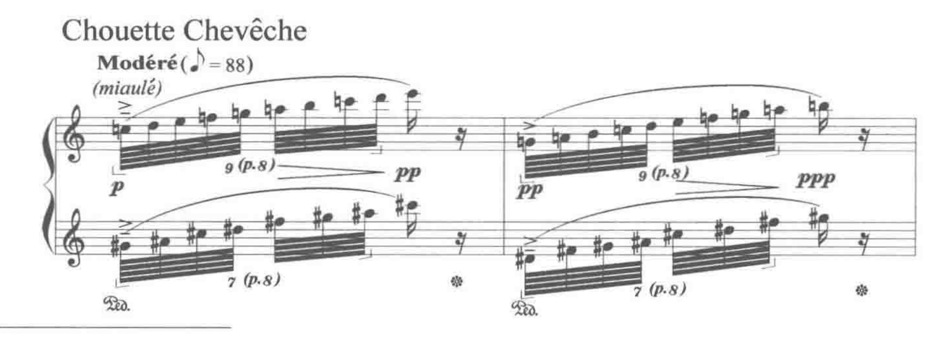
谱例 1：




在这里，音高上采用类似《牧神午后》的旋律音型，同样采用很短与很长音符时值的对比，长的时值代表水面，静态、平和与宁静、突然，这份宁静被六十四分音符的三连音所打破，如一块小石头掉入水中，或是一些树叶飘落，打破了它的平静；又如夜空中划过的流星，或似记忆片段突然闪过，划破了我们的潜意识。

这些水的节奏对梅西安创作的启发是很明显的。梅西安指出节奏“Rythme”一词在印欧语系中的字根“SREU”，意思是流动、不规则的律动、无穷的变化，而海浪正好提供了一个极佳的例子。梅西安通过对大自然的细心观察，与传统的音乐律动背道而驰。他运用希腊格律、印度节奏以及音乐之外的节奏等作为基本素材，大大拓展了节奏来源，而这些恰是在西方音乐创作传统中并未受到重视的方面。梅西安具体列示出 8 种音乐之外的节奏[①]：1. 自然界的噪音（bruits de la nature）；2. 鸟歌（chant des oiseaux）；3. 矿物界（règne minéral）；4. 植物界（règne végétal）；5. 动物界（règne animal）；6. 舞蹈（danse）；7. 语言与诗歌（langage et poésie）；8. 造型艺术（雕塑艺术，arts plastiques）。这些是梅西安给出的狭义的“音乐之外的节奏”，其中，鸟歌素材应用数量大、涉及范围广，至今没有一位作曲家可以与之相比，也正因此，鸟歌创作成为梅西安音乐中的标志性技术手段，他在创作后期开始使用大量模仿鸟歌的节奏形态。

谱例 2：




① ［法］Messiaen，Olivier. *Traité de rythme，de couleur et d'ornithologie* (*tome*I)［M］. Paris：Leduc，2002：338.

谱例 2 是梅西安《鸟类志》第五部分《令人愉悦的灰林鸮》中小猫头鹰（Chouette Chevêche）的鸟歌音调（第 34—35 小节），在节奏方面右手采用九连音的节奏细分（9pour8），左手则采用七连音的节奏细分（7pour8），并且明显地右手声部全部使用钢琴上的白键音符，左手声部则全部使用黑键音符，两手加在一起完全使用了十二个半音，第 2 小节是第 1 小节向下方纯四度的严格移位。在这里，梅西安使用鸟歌素材，打破了传统节奏中的规则律动，给人以多变的节奏感受。

梅西安曾在其《我的音乐语言技巧》中所写道："通过叠合各种鸟歌，鸟儿们做出了节奏持续音群的极为精确的混置。"① 梅西安运用丰富的装饰音、多变的节奏及连音与跳音的对比，用人工的创造技法"模仿"大自然中的鸟歌。梅西安对"鸟歌"等大自然"素材"的处理与德彪西对"水"等元素的处理有异曲同工之妙。

在和声语言方面，梅西安表现出与德彪西相同的以绘画般的手法运用色彩和调式。在和声材料方面，德彪西充分运用"调外"音级材料，使用不同音程结构的和弦，利用其不同的明暗效果，满足对于光线变化的需求；在和声进行上，"解禁"了连续五度的使用，运用平行进行的流动感，一方面满足追求色彩变化及其瞬间变化的要求，另一方面则是作为自由进入新调域的一种方式。因此，德彪西音乐的色彩性大大提高，而相对弱化了和声的功能性。梅西安在分析德彪西"直觉式"的色彩调式和声的前提下，进一步发展并形成了一整套相对完整的、独有的色彩理论，这些色彩理论在他的创作中占据核心地位。梅西安具有将音乐与色彩相互关联与转换的通感，色彩成为音乐创作的出发点，针对 60 个色彩和弦表、19 种有限移位调式移位形式与色彩，成为梅西安庞大的"声音—色彩"对应体系。具体到梅西安的音乐创作，在和声材料上，他的色彩和弦无疑居于核心地位，以《技巧》出版的时间——1944 年为界限，此前的作品更多地使用了附加音和弦、属音上的和弦、泛音共鸣和弦以及四度叠置和弦，此后的作品更明显地表现出对第一、二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、同低音上的移位转位和弦以及整体半音化和弦的应用。② 在和声观念上，梅西安从未丢弃过"主、属、下属"的功能意义，但他却创造出不同于传统功能和声进行的音响效果。

梅西安运用独特的手法寻找到立足于传统，但又突破传统的个性手法，他运用传统的乐音素材创造出新颖而复杂的乐音体系。梅西安在继承法国音乐传统的同时，通过有限移位调式等创新技法的运用，积极发展了德彪西、拉威尔等以来的法国音乐，对于他们之间在技法细节上的历史继承性，有必要进行相应的比较研究，进一步梳理德彪西与梅西安在创作理念与技法方面的"延演"与"变异"，以此为当代音乐创作

① ［法］Olivier Messiaen. *Technique de mon Language musical*（2 vols）. vol. 1［M］//translated by John Satterfield as *The Technique of My Musical Language*, 1956：34.

② 第一紧缩共鸣和弦、第二紧缩共鸣和弦、旋转和弦、同低音上的移位转位和弦以及整体半音化和弦均引自连宪升编撰《奥利维亚·梅湘——早年生平及音乐与人格特质》，中国音乐书房 1992 年版。

展示可供思考的有益视角。

### 思考之二：梅西安音乐创作理念的成熟

梅西安对德彪西音乐的仰慕之情，以及对《佩里亚斯与梅丽桑德》和《比利提斯之歌》等作品的钟爱，明显表现在梅西安对音乐精辟的分析中。德彪西“打破小节线的束缚”、“使用连续五度的平行进行”等观念，带给梅西安在节奏、旋律、调式、和声方面的技术创新。

在德彪西看来，节奏不再是平庸的韵律，而是水波的移动……或是风穿过树梢时不断变化的声音，梅西安因此大大扩充了他音乐创作的节奏素材，他应用“希腊节奏、印度节奏、音乐之外的节奏”，以这些丰富的节奏素材为“原料”，综合应用不可逆行节奏、增减时值节奏、持续节奏、复合节奏、卡农节奏、角色节奏以及对称排列置换等手法作为“加工”手段，结合他独有的理性、随机节奏生成系统，构建起属于他自己个性化的节奏模式。在调式方面，梅西安的“有限移位调式”更是系统化、理论化的调式体系，而在这其中，第一有限移位调式就是德彪西常用的“全音阶”。梅西安创作初期的作品，在和声的平行进行、织体的层化结构以及力度、题材等方面表现出与德彪西音乐相似的创作特点，结合有限移位调式带来的新颖音响模糊调性，运用独创的动机内核、色彩和弦等技法，在保持法国音乐传统的基础之上，表现出创新的个性化倾向。

综观梅西安的创作理念，魅力—色彩、预制—并置、无序—有序成为其音乐创作理念的核心内容。“不可能性魅力”是梅西安音乐的精髓所在。不可逆行节奏具有逆行的不可能性，有限移位调式具有移位的不可能性，对称排列置换具有排列的不可能性，梅西安通过这三种重要的创新技法，实现了自己对“不可能性魅力”的需求。作为梅西安“不可能性魅力”的三种表现形式，梅西安在不同创作时期均表现出了对它们的钟爱，它们在创作中的核心地位亦可通过作曲家自己的言论展现出来。梅西安认为，不可能性魅力具有一种超自然的能力，它拥有能控制数学、时间与音响的神秘力量。梅西安具有将音乐与色彩相互关联与转换的通感，他有自己独有、完善的色彩理论。色彩成为音乐创作的出发点，色彩和弦与有限移位调式的使用完全根据色彩的需要来进行安排，由此而打破了传统和声的“功能逻辑”，而代之以他的“色彩逻辑”。

梅西安在创作中常用“预制—并置”手法。梅西安将素数的不可逆行节奏进行列表，将1—32个𝅘𝅥𝅰的36种对称排列置换形式进行列表，将五种色彩和弦表及其12种移位形式而构成的60种色彩和弦表以及19种有限移位调式的移位形式及其相应色彩。同时，梅西安从《调式化的音值与音强》开始，将主题材料提前“预制”（包括音高、音值、音强、音效），这些足以说明“预制”是梅西安喜爱的创作方式。更重要的是，预制已成为现代作曲家们喜爱使用的创作方式之一。

梅西安在作品中大量使用变量与不变量的并置手法。梅西安作品中有明显地将某种音乐要素“模式化”的创作倾向，他常将两种以上的音乐材料并置在一起，其中有相对稳定、变化不大的“不变量”，有变化较大的“变量”可以在旋律、节奏、和声、力度等多种不同的音乐要素方面表现出来，亦可在多种结构逻辑层次中展示。变量增加作品的对比性，不变量则增加稳定性，通过变量与不变量的并置获得音乐的“对比与统一”。

事实上，在梅西安的创作观念中还表现了多方位的“并置”。梅西安的创作中兼有对神性与人性的爱的描绘，也有将有限移位调式等人工有序技法与大自然的鸟歌等无序素材相互融合。概括起来，梅西安将神性与人性、人工与自然、自由与严格、理性与随机、对称与非对称等多种不同的理念融合在一起，实现了他对“不可能性魅力”的追求。因此，“数理逻辑”、“不可能性魅力”与“色彩”是其核心所在。鸟歌、素歌、拉格、塔拉等不断扩展的音乐素材，使梅西安获得了丰富多样的“无序”创作资源，这些无序素材通过逻辑有序的创作思维加以组合与整合。不可逆行节奏、对称排列置换、色彩和弦、有限移位调式等均是有序思维的体现，通过这些手法的有序加工，使得无序素材置于理性控制之内，这亦是梅西安为现代音乐创作理念的可借鉴方面。

在与德彪西保持创作共性的同时，梅西安不断探索、寻求自己的创作方向。在和声的平行进行、织体层化以及力度方面，梅西安初期作品中表现出与印象主义音乐相似的特点。在题材方面，梅西安与德彪西都善于描写客观世界，尤以自然界如风、景物、空气、钟声等为主，其次还包括宗教性的题材等。梅西安在与塞缪尔的对话中谈到了与德彪西作品的关联：“我承认像《不可触及的梦中之声》（*Les sons impalpables du réve*）、《风中映像》（*Un reflet dans le vent*）这样的乐章标题与德彪西的作品非常类似，但通过运用我的有限移位调式的手法，在音乐上与德彪西相区别。……这些《前奏曲》中不同于德彪西作品的方面：奏鸣曲式，这个曲式的中间部分都使用三部性的乐段，它更像巴赫赋格作品的结构；由于调式的应用，或许由于我是保罗·杜卡学生的原因，我的《前奏曲》呈现出了一个声音——色彩的对应体系。无论如何，我的节奏远远区别于德彪西非凡的自由。”① 因此，梅西安在继承法国音乐传统的同时，在初期创作中通过个性化的创新技法，尤其是有限移位调式的运用，明显地发展了德彪西、拉威尔以来的法国音乐，因此梅西安对于传统的“承接”是“发展”式的，而不是“对峙”和“相悖”的。

---

① Claude Samuel, *Musique et couleur : nouveaux entretiens* [M]. Paris : Belfond, 1986//translated by E. Thomas Glasow as *Music and Color : onversations with Claude Samuel*. Portland : Amadeus Press, 2nd ed, 1994, p. 111.

## 思考之三：音乐分析课程教学观念的路径

梅西安自1942年起直到1978年退休，36年任教于巴黎音乐学院，他的学生包括布列兹（Pierre Boulez）、施托克豪森（Karlheinz Stockhausen）、塞纳基斯（Iannis Xenakis）、巴拉格（Jean Barraqué）直到陈其钢、本杰明（George Benjamin）等一大批一流的作曲家。他闻名于世的音乐分析课，不同国家的作曲家们慕名来到他的音乐分析班上，梅西安音乐分析的目的立足在“音乐的本质——音响和色彩”，他为我们提供了音乐分析不一样的思维方式与操作路径。

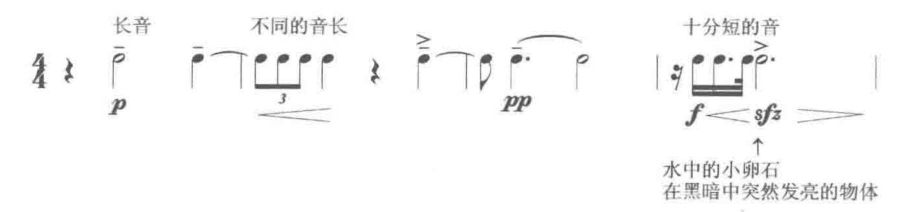
### 一、与文学的联想

梅西安总是借用诗句来描述音乐作品所表达的意境。例如在分析《月色满庭台》时，“究竟是月光在聆听凡人的情歌，还是凡人在聆听月光的宁静呢”？梅西安指出德彪西很可能是联想到魏尔伦（Verlaine）《高雅的宴会》（*Fêtes Galantes*）中著名的《月光》：

> 你的心灵是一幅绝妙的风景画/村野的假面舞令人陶醉忘情，/舞蹈者跳啊，唱啊，弹着琵琶，/奇幻的面具下透出一丝凄清。/当欢舞者用“小调”的音符，/歌唱爱的凯旋和生的吉祥，/他们似乎不相信自己的幸福，/当他们的歌声溶入了月光——/月光啊，忧伤、美丽、静寂，/照得小鸟在树丛中沉沉入梦，/激起那纤瘦的喷泉狂喜悲泣，/在大理石雕像之间腾向半空。

同时，引用马拉美的《叹息》来表达德彪西的色彩以及作品《枯萎的树叶》的意境。“像十月份温柔的蓝色，是很浅的，反映这个声音湖的无限的颓丧，没有任何生机，在死掉一样的水那里有一些动物在死亡。死亡在哪里？死掉的树叶在风的吹动下流浪，堆了起来，这个黄色太阳有一个很长的光的尾巴。”在梅西安的音乐分析中，音乐与文学是相等同的，他借用文字的力量来阐明音乐的发展以及结构的合理性。

谱例3：



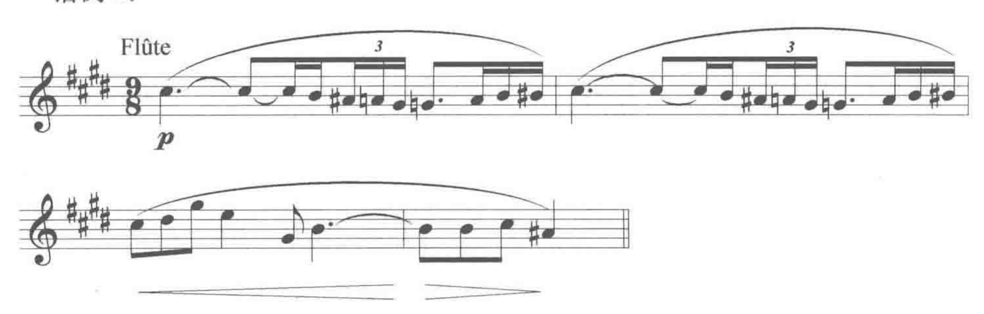

例如在德彪西德彪西《佩里亚斯与梅丽桑德》第一幕的片段（13前两小节）中

（见谱例 3），在开始三小节中出现的长音分别为二分音符、四分音符连接三连音中的第 1 个八分音符、四分音符、附点四分音符以及 1 个时值相当于 7 个八分音符的音。在最后一小节出现的短音分别为十六分音符、附点十六分音符、三十二分音符，以及以突强接渐弱的效果结束的附点二分音符。在这 4 小节中，11 个音的时值，有 10 个是不相同的，只有采用八分音符的三连音出现了两次，以此描写了他对大自然的“印象”：平静中的震荡—潜意识的渴望—水中的小卵石—在黑暗中突然发亮的物体。

## 二、 与音高的解释

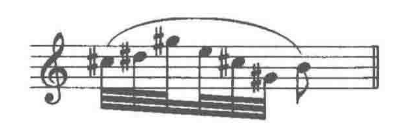
梅西安从音响学及泛音现象入手，对作品中每一个音进行解读，进而产生丰富的联想。动机、主题等所使用的音、音调的来源、它的音程结构以及所产生的音响特点，甚至是这些材料的去向都是梅西安分析的重点。例如在《牧神午后》前奏曲中，主题第一次由长笛独奏出现，见谱例 4。

谱例 4：




主题建立在隐约的 E 大调框架下，第 3 小节的旋律形态，在演奏编号 2 第 2 小节的装饰音型看到更明确的呈现，见谱例 5。

谱例 5：



梅西安在分析中指出，这一音型由一个上行后下行的琶音，以及一个下行后上行的琶音组成。继而寻找这种旋律外型的来源，即素歌中的音型（scandicus flexus）与（climacus resupinus）交织在一起。这是德彪西最喜爱的旋律音型：它曾出现于《云》、《汽笛》、钢琴前奏曲《飘荡在晚风中的声音及香味》、《沉没的教堂》、《帕克之舞》、《雾》、《枯萎的落叶》、《埃及古壶》)、《水中倒影》及《透过树叶间的钟声》、练习曲《为对比音色而作》。

再例如在《大海》第一乐章开始处，由定音鼓声部以极弱的力度（*ppp*）滚奏出持续低音 B（主音）。两个竖琴声部则奏出了 $^{\#}$F（五度音）与 $^{\#}$G（大六度音）。这两

个音在第3小节构成“印象主义的呼唤”(l'appel impressionniste)：后来成为了第三乐章的连接主题（演奏编号44前的5小节）。此处纯五度的叠置构成了和弦，为包含了九度及增六度音的中国五声音阶。这个和弦在第3、4、5小节不断向上平移到第6小节高音区的B音，由带弱音器的小提琴以极弱的力度震音奏出。第一单簧管、第一双簧管与大管以带有浓重鼻音的音色奏出富有节奏特色的“印象主义的呼唤”。第7小节的和弦为：然后进行到另一个和弦上：这先张后合的音响效果，令我们联想起《佩里亚斯与梅丽桑德》。弦乐器组B—A—#G—#F的连续下行增强了张合的效果，令我们联想到舞台上开合的帷幕。

## 三、 与作曲家的对照

通过对德彪西典型创作手法的概括以及对比瓦格纳、斯特拉文斯基、拉威尔、梅西安等作曲家典型创作手法的运用。通过分析，梅西安总结出德彪西诸如不规则的长音内出现不规则的短音、重音处理、“水中的小卵石”等节奏，素歌、五声调式、全音调式旋律等典型技法。除此之外，在梅西安的分析过程中，善于将德彪西的音乐创作与瓦格纳、拉威尔等作曲家的典型创作手法进行比较分析。例如在《大海》第三乐章《风与海的对话》序奏中，指出有三个熟悉的音响：德彪西很喜欢使用的包含减五度的属九和弦，瓦格纳歌剧《众神的黄昏》中和声主题中使用的包含减七度的属九和弦，以及含有导音的六度和弦。这三个和弦形成扇形的“张—合—张”的形态。在这个乐句中的两个重音，第二个较强。每一个重音都以大锣的敲击加强，具有神秘、可怕的效果。在这里梅西安借用柏辽兹所形容过的“静默的愤怒”来分析音乐所表达的情绪。此后，这两组音响与瓦格纳的《众神的黄昏》及斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》主题相像。

再如德彪西前奏曲《月色满庭台》第四部分的19小节中，D音取代了A属九和弦的三度音#C，后者出现在高音区，听起来像和弦九度音（B）的倚音，拉威尔在《夜之幽灵》的《水妖》中采用同样的音响。第25小节渐强之后，音量突然变弱，平行的三和弦把极高和极低的音域连在一起。之后舞会闪亮的灯光，记忆中的阳光，或一些愉快的事情好像在此改变了音乐的色彩。

梅西安从他对音乐的理解，为我们音乐分析的教学提供了崭新的教学理念。从音高所带来的音响入手，不仅着重于其功能属性的把握，更重要的是对于其产生的色彩及其结构的分析。同时，立足于作曲家创作技法的发展沿革，共时、历时性的分析，为音乐创作提供借鉴和启示。

梅西安作为法国当代音乐的代表人物和当代最重要的作曲大师之一，对20世纪

（特别是20世纪后半叶）的“新音乐”的发展具有举足轻重的影响。他独特的美学观念、极具个性的音乐语言及自成一家的作曲技法使他在门派林立、风格繁多的当代音乐中独树一帜，对出生于20世纪30年代之后的几代作曲家所具有的“启示性”作用是无可估量的。

梅西安《节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐》的翻译历经五年的艰苦工作得以完成。由于第六册的遗稿，特别是第五章的资料散见于乐谱上，虽然经过梅西安夫人——劳黑尔德的悉心整理，仍难免有些松散。译著的完成，对于推进我国对梅西安以至对整个20世纪音乐的研究，以及推动我国音乐创作及作曲技术理论的发展，都具有积极的意义。我国当代音乐创作和高等音乐艺术院校的作曲技术理论教学，除了应继承发展中西传统音乐的精华，还需注重学习和借鉴现代崭新的作曲技术和理论。对梅西安的研究，无疑将会使我们了解国际作曲技术和理论的前沿状况，有利于我们在音乐创作中的创新和新技法的应用，对于提高作曲技术和理论教学水平、繁荣音乐创作，均有重要的现实意义和实用价值。

**作者附言**：本文系2009年教育部人文社会科学重点研究基地重大招标项目“西方当代音乐创作研究”（2009JJD760003）阶段性成果，并获山东省“泰山学者”建设工程专项经费资助。

**作者简介**：郑中（1970— ），博士，济南大学音乐学院院长、教授，山东省“泰山学者”特聘教授，博士生导师。研究方向：作曲与作曲技术理论。

原载《音乐与表演》2013年第2期

周广平

# 岭南文化特质与冼星海的文化品格

人们生活在一定的地域，就会创造出与这个特定的地域内自然环境、历史传统、生活习俗等密切相关的地域文化。人们在成长的过程中都会受到地域文化的浸染。艺术家的审美取向以及创作特点和风格，也会受到这个特定的地域文化的影响。近年来，学者们对于地域文化的研究极为关注，正如季羡林先生所说："地域文化加在一起，就成为一个中华民族文化的整体。地域文化搞清楚了，整体文化也会因之而充实，而丰富。"①

在音乐学界，学者们也同样一直在关注着地域音乐文化的发展。地域音乐文化的研究，可以使我们掌握更加翔实的史实，更加清晰、准确地认识音乐历史发展的全貌，是音乐史学向纵深发展的一个趋势。至今，全国性、大规模的地域音乐文化研讨会也已开过了两次。学者们从不同的视域对地域音乐文化进行探究，并取得了可喜的成果，产生了一大批有学术价值的专著和论文，为今后的研究开拓了一片新的学术空间。

正所谓"一方水土养一方人"。岭南大地，人杰地灵。在中国近代历史上，独具特色的岭南文化，不仅孕育出洪秀全、康有为、梁启超、孙中山等思想家、政治家、革命家，也孕育出萧友梅、冼星海、马思聪、陈洪、青主等一大批在中国近代音乐史上做出过巨大贡献的音乐家。

岭南文化是岭南人在长期的社会实践中创造的精神财富，具有独特的文化特征：勤劳务实、开放兼容、求变创新。由于历史上多次移民，岭南的广东形成了独特的三大民系文化：广府文化、客家文化、潮汕文化。广府文化是岭南文化集中而典型的代表，广府文化中有许多带有鲜明地方特色的文化门类和现象，如，广东音乐与粤曲、粤剧等。因此，本文所论及的岭南文化，主要以广东地区的广府文化为代表。岭南文化的特征在此也只是基本特征。

---

① 蒲亨强：《长江音乐文化·总序》，湖北教育出版社 2006 年版。

作为岭南文化重要组成部分的岭南音乐，同样具有鲜明的岭南文化特色。它的开放性、渗透性、兼容性和善变性使得岭南音乐独树一帜，成为中华民族文化宝藏中的珍品。“粤乐是中外诸多音乐品种荟萃和集散结构的乐体。在多元的中外音乐艺术兼容、粤化、积淀中构成，其结构中既具有中国传统民间音乐的根基，又具有某些国外西洋音乐文化因素，形成一种亦中亦西，亦南亦北，亦古亦今，亦雅亦俗的复合型性质的音乐文化品格。”①

独具特质的岭南文化，滋润了无数豪杰英才，在他们的文化品格中，深深地打上了岭南这个特定的地域文化的烙印。本文仅以冼星海为例，论述近代岭南文化中勤劳务实、开放兼容、求变创新的特质，与冼星海坚韧顽强、中西文化兼容、勇于探索敢于创新的文化品格形成的关联。

## 一、 勤劳、 务实的岭南文化精神特质与冼星海坚韧、 顽强的文化品格

岭南位于中国的最南端。“岭南这一范畴所指的最宽地域，包括广东（含港澳地区）、海南、广西大部分地区和越南红河三角洲一带及以北地区。”② “几千年来，岭南的本土文化能保持自身的特色，并有很强的生命力，同这一地域的特殊地理环境、历史传统有很大关系。”③ “岭南自古以沼泽瘴气著称，多密林水泽，气候炎热多雨，台风时常肆虐，猛兽病毒多，生存环境恶劣，古越人第一要务就是学会顽强生存的本领。这种生存环境孕育出现实取向的思维方式和务实的人文精神。”④ 特殊的生态环境，既为岭南人提供了丰富的生活资源，同时也给岭南人带来了生活上的诸多困难。从而练就了岭南人勤劳、务实的性格。“在中国各地域文化中，岭南社会的务实之风最盛。”⑤

冼星海的故乡是广东音乐的发源地——番禺沙湾镇（关于其出生地有多种说法，本文以此说为据）。在岭南文化的滋养下，逐渐形成自己坚韧顽强、开放兼容、勇于创新的文化品格，最终成为一名享誉中外的人民音乐家，也可以说，这是一种历史的必然。尽管他在岭南生活的时间不长，但岭南文化特殊的品质，在他成长的过程中发挥了重要的作用，在他的文化品格中打上了深深的烙印。

冼星海出身于疍民家庭，居无定所。父亲在他出生前的几个月就因病逝去（遗腹子）。他一生都没有感受过父爱的温暖，靠母亲做杂役把他拉扯大。没有任何依附，只能靠自己打拼，成为他战胜艰难险阻、求得生存的人生信念。家境的贫寒，缺少父

① 黎田、黄家齐：《粤乐》，广东人民出版社 2003 年版，第 286 页。

② 李权时、李明华、韩强：《岭南文化》，广东人民出版社 2010 年版，第 3 页。

③ 同②，第 6 页。

④ 同②，第 23 页。

⑤ 同②，第 62 页。

爱的人生，造就了冼星海坚韧不拔、顽强不屈的文化品格。

岭南文化特质中的勤劳、务实的精神，使冼星海能适应在各种环境下生存、发展。当他举目无亲、独闯天下时，如在哈萨克斯坦等地，能凭着坚韧的意志和顽强的毅力，生存、学习、创业；当他融合在集体之中时，如在上海、武汉、延安等地，他又能与周围的人群融恰地共存。尤其是在独闯天下时，他能积极争取各方面的支持，努力改变自己的生存环境。特别是岭南人那种长期形成的故土乡音情结，当他们身处异国他乡时，乡音土语就成为他们联系的纽带。他们会自然地聚集在一起，互相提携。如冼星海在北京、上海读书期间，都得到了同乡萧友梅的帮助；在法国留学期间，更是在同乡马思聪、郑志声等人的鼎力相助下，才使他摆脱困境，腾出更多精力去学习、创作。岭南人在海外，也正是凭借这种乡土情结，投奔同乡，互相扶掖，共同面对陌生的生存环境，奋力打拼，开拓创业，得以生存、发展。

岭南文化土壤的滋润、人生经历的磨难，使冼星海勤劳务实、坚韧顽强的文化品格更加彰显。岭南人讲求务实，说得少，干得多。冼星海的许多同事、学生、朋友在回忆他时，都谈到他是个沉默寡言、讲求务实、说干就干的人。如在延安，他激动地从光未然手中抢过《黄河吟》，一口气只用了 6 天就完成了举世瞩目的《黄河大合唱》。1935 年从法国留学回到上海，他就开始创作《第一交响曲》。说干就干，从不放弃，不达目的，誓不罢休，这也是冼星海文化品格中的基本元素。

冼星海一生坎坷，四处漂泊，历经磨难。在他独闯天下，举目无亲的生存境域中，支撑他顽强生存下来的，正是在岭南文化滋养下形成的特殊的文化品格。据音乐心理学家罗小平教授的研究成果显示，冼星海身上具有着超乎寻常的抗逆境能力(AQ)。“AQ（Adversity Quotient，逆境商数）是……主体回应逆境能力、提高抗逆境能力的理论。”“AQ 是事业发展能否坚持到底、能否不断攀登新高峰的决定性因素。”“正是这样的高 AQ 水平，使他的艺术才华获得最充分的展现，创造能量得以最大限度地释放。”① 这不能不说与冼星海身上具有的岭南文化特质有关。这种超强的抗逆境能力，使他在身处绝境的生死关头，显露出超常的生存毅力和克服困难的韧力。他在面对险境，临危不惧，坚韧不拔，顽强不屈。这种文化品格，提高了生存的可能，增大了成功的概率，从而使他在同辈人中出类拔萃，成就大业。冼星海勤劳务实的文化品格，也化作了他音乐创作中的质朴、率真和音乐发展中内在的张力。

茅盾在忆星海时说：“什么都做过的人，有两种可能：一是被生活所压倒，虽有抱负只成为一场梦；又一是战胜了生活，即他的抱负不但能实现，而且必将放出万丈光芒。星海就是后一种人！”②

---

① 罗小平：《高 AQ：星海事业成功的重要心理因素》，《星海音乐学院学报》2005 年第 4 期，第 101—105 页。

② 茅盾：《茅盾选集》下，人民文学出版社 2004 年版，第 277 页。

## 二、开放兼容的岭南文化价值取向和冼星海中西文化兼容的文化品格

开放的心胸是岭南人最显著的特质。从古到今，岭南人对外来文化（外省、外族、外国）始终保持着开放的心态。不论是中原文化，还是西方文化，从不拒绝，主动吸纳，为我所用。不仅如此，岭南人最早走出国门，吸纳西方文化，如康有为、梁启超、孙中山、萧友梅、冼星海、马思聪等，均直接接受过西方文化的浸染，对于中西文化有着直观的亲身体验，中西文化的优劣、短长均有着准确的鉴别、取舍。“开放不仅是岭南人的精神，也是岭南人的实践模式和生活方式，是精神和实践相结合的一种价值取向。”① 开放的文化心态，呈现出与较为封闭的内陆文化有明显不同的性质。使得生活在这片沃土上的人们形成了自己特有的文化品格。

在岭南这一独特的地域中，中原文化、本土文化、海洋文化、西方文化等诸多文化交流融合，尤其是“海洋给岭南带来开放的优势，使岭南成为我国对外文化交流的窗口”。“正由于岭南拥有濒临海洋、便于对外交流的优势，本地区的政治、经济、文化、社会生活以至人民的心态，均逐步形成开放型的特点和传统。”②

1871 年，容闳带领中国第一批 30 名少年留学美国，其中绝大多数是广东人，因为广东人不惧怕背井离乡，漂洋过海，客居他乡。在 3000 多万海外华人华侨中，有 70%是广东人。广东音乐随着华人迁移海外，也使岭南地域文化向海外延伸。

岭南文化中开放、兼容的特质，在冼星海的音乐学习和创作中彰显得更为突出。冼星海一生曾三次身处异国他乡。在他 40 年的人生旅途中，有近一半的时间都是在异国他乡度过的。小学教育是在南洋的新加坡养正学校，那也是他开始正式接受音乐教育的地方。他最早学习的乐器是西洋的单簧管，并使他获得了“南国箫手”的美誉。1925 年，他到北京学习的小提琴也是西洋乐器。“在我国的民间音乐中，广东音乐是最早借鉴吸收西洋音乐作曲和演奏技法，并最早吸收使用西洋乐器的乐种。”③ 广东音乐的名家，如尹自重、何柳堂等，都曾直接或间接地接受过西洋音乐文化的熏陶，他们自幼受到岭南民间音乐的浸染，又以开放的心态吸纳外来文化，尤其是西洋音乐文化，从而使岭南音乐具有中西兼容的特质。冼星海也像广东音乐名家一样，受到中国传统民间音乐和西洋音乐两种文化的熏陶，为他后来形成中西文化兼容的音乐风格奠定了基础。1929 年，冼星海从上海国立音专辍学之后，抱着他始终不渝的志向——成为一名“站在世界乐坛上的音乐天才”④，再一次远涉重洋，踏上了去法国巴

---

① 李权时、李明华、韩强：《岭南文化》，广东人民出版社 2010 年版，第 64 页。

② 同①，第 8 页。

③ 黎田、黄家齐：《粤乐》，广东人民出版社 2003 年版，第 8 页。

④ 冼星海：《普遍的音乐》，载《冼星海全集》编辑委员会《冼星海全集》第一卷，广东高等教育出版社 1989 年版。

黎的求学之路。他如饥似渴地吸吮着西方音乐文化的养分，在自己原有的岭南文化底蕴基础上，将中西文化加以融合，形成了自己独特的音乐创作风格。正是这五年的留学生涯，使他后来回到国内，能熟练地运用西方音乐技法，与中国传统文化结合，反映时代精神，用音乐作为武器，创作出一曲曲表现中华民族百折不挠、坚韧不拔的民族精神的音乐作品。这些作品，既有民族性、时代性，又具有艺术性。“岭南文化的多元性是指多种性质、多种类型、多种层次文化的并存。”① 这一点在星海的创作中体现得最为明显。在他包罗万象的音乐作品中，既有艺术性极强的交响乐、歌剧和艺术歌曲，又有群众性、大众化、时代性突出的群众救亡歌曲。既有采用西方作曲技术创作的音乐形式，如代表中华民族精神的《黄河大合唱》等，也有根植于中国传统文化、民间音乐的、地道的广东音乐元素，如《顶硬上》等。甚至在他的第一交响曲的第一乐章中，“副部主题采用星海从小熟悉的珠江渔民号子《疍民歌》”②。1940 年 5 月，为了纪录片《延安与八路军》的后期制作，他又在苏联、蒙古等国颠沛流离了五年。最后客死在苏联的首都莫斯科。在他生命垂危的最后时刻创作的那部管弦乐作品《中国狂想曲》第三部分“下山虎”中，还用西洋管弦乐的形式表达了他对家乡故土的眷恋之情。

### 三、 求变、 创新的岭南文化民众心态与冼星海勇于探索、 敢于创新的文化品格

“动态求变心态与岭南文化的开放性和兼容性特征有着互动的关联，开放和兼容必须有民众普遍的动态求变心理作为基础。”③ 求变、创新是一种岭南民众的普遍心态。敢于冒险，不安于现状，站在潮头，引领时代。像康有为、梁启超、孙中山、萧友梅等人，都曾在中国近代历史发展中起到过这种“敢为天下先、引领时代”的作用。

岭南人有敢为天下先的精神。冼星海在他的日记、创作杂记及论文中，都表达了这种观点和信念，并通过他的创作实践，践行了这一岭南人特有的文化品质。冼星海在 1929 年发表的论文《普遍的音乐》一文中可以看出，他要做一个“站在世界乐坛上的音乐天才”。“所以学音乐的人”要“负起一个重责，救起不振的中国，使她整个活泼和充满生气”④。最终他实现了目标，这也正是岭南文化中的求变、创新的特质在

---

① 李权时、李明华、韩强：《岭南文化》，广东人民出版社 2010 年版，第 22 页。

② 钱仁康：《冼星海第一交响曲浅析》，载《论星海——’95 星海作品研讨会文集》，广州出版社 1996 年版，第 50—62 页。

③ 同①，第 68 页。

④ 冼星海：《普遍的音乐》，载《冼星海全集》编辑委员会《冼星海全集》第一卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 15 页。

他身上的显现。

在冼星海的音乐创作中，他也一直在以这样一种求变、创新的文化理念指导自己的创作。不论从音乐形式，还是音乐创作手法上，在当时那个年代来说，都是走在时代的前列，引领时代的。“我很喜欢研究形式，尤其是新形式。我听过、研究过许多中外新旧音乐，也常常感到今天中国音乐有许多还不能高度中国化，因此只能在很小的圈子里滋长着。许久以前我就立意以民间音乐做基础，参考西洋音乐进步成果，创造一个新的中国音乐形式，我虽然不断努力在做，收获总未能满意。”① 他对于用歌剧、交响曲以及艺术歌曲等西洋音乐形式，表达中国民族情感的大胆探索，在中国近代音乐史上做出了突出的贡献。如歌剧《军民进行曲》、交响曲《民族解放》、艺术歌曲《忆秦娥》等。这一点也与岭南音乐文化特质有着极其相似的地方。

在《冼星海全集》的作品目录中可以看到，大合唱 4 部；歌曲集 7 部；交响曲两部；组曲 5 部；交响诗 1 部；交响音画 1 部；狂想曲 1 部；器乐曲 3 部；歌剧 2 部；舞曲 2 部；电影音乐 13 部；话剧配乐、插曲 8 部；群众歌曲数百首；歌舞活报剧 1 部；声乐套曲 4 部；弦乐四重奏 1 部。从以上作品的类型与数量来看，即使是冼星海崇敬的贝多芬，在创作类型的多样和作品的数量上也已被他超过了。难怪郭沫若称星海为“贝多芬型的音乐家”。

且不谈每部作品的质量如何，仅如此多的艺术体裁和丰富多样的表现手法，已充分说明冼星海那种敢为天下先、勇于探索创新的文化品格在音乐创作中的彰显。再如，大合唱这种舶来的艺术形式，在那个特定的历史年代，仅在当时的革命圣地延安，就有多少音乐家在创作这种形式的音乐作品。但最为成功的，应首推冼星海的《黄河大合唱》。这又一次印证了冼星海文化品格中那种敢为天下先、勇于探索创新的精神。他用大合唱这种内涵丰富、表现技巧复杂多样、震撼力强的大型音乐形式，成功地表达出中华民族不畏强敌、英勇奋战、不屈不挠的民族精神。而且也体现了他的音乐创作三个原则：民族性、时代性、艺术性。

冼星海由于家境贫寒，学习音乐的条件较差。相比同时期在法国接受专业音乐教育的同乡郑志声、马思聪来说，没有他们学习的时间长、也没有他们学习的内容系统。但他却凭着岭南人特有的文化特质，将自己所学的知识和具有的才能发挥到极致，创作出那么多各种类型的音乐作品，尤其是大型的音乐作品，如歌剧、交响曲等，“冼星海同志是我国最早的交响曲作曲家，他的第一交响曲是我国第一部交响曲，在中国近代音乐史上占有特殊的地位。”② 这种敢为人先、勇于创新的岭南文化特质，在星海的音乐创作道路上发挥了重要作用。

---

① 冼星海：《创作杂记》，载《冼星海全集》编辑委员会《冼星海全集》第一卷，广东高等教育出版社 1989 年版，第 139 页。

② 钱仁康：《冼星海第一交响曲浅析》，载《论星海——'95 星海作品研讨会文集》，广州出版社 1996 年版，第 50—62 页。

另外，他所接受的法国专业音乐教育，自德彪西、拉威尔，到冼星海的老师杜卡，也正是一种敢为人先、勇于创新的艺术风格。这使冼星海身上原来具有的东方岭南文化特质，与西方文化中的法兰西文化几近相同的文化特质融为一体，使他的文化品格彰显出中西文化相融、相长的新的元素。这也成为他后来回到中国，敢于大胆探索，不断创新的动力源泉。特别是在他晚期创作的艺术歌曲中，人们能强烈地感受到中国传统文化、民间音乐与法兰西民族音乐、现代音乐的完美结合。冼星海这种敢为天下先、勇于创新的文化品格，也为中国新音乐全面发展开拓了新的艺术领域，描绘出美好的前景。

## 结　语

尽管一个地域的文化特质，对于一个艺术家的文化品格形成不一定起到决定性的作用，但却是他成长和文化品格形成的重要因素。他的文化品格中必然会渗透着他所生长的那个地域文化中的特殊品质，他的文化品格形成一定与其生活的那个地域的文化有着一定的关联。

勤劳务实、开放兼容、求变创新，这三点无论在岭南文化的本质内涵，还是岭南文化的基本特质外在显现，都是非常重要的特质。因此，冼星海作为极具岭南文化特质的音乐家，在岭南文化的滋养下，最终形成了他极具岭南文化特质的文化品格，甚至在某些方面较其他岭南籍音乐家更为突出。如超常的 AQ 和创作中的开拓创新等。

同样，在其他岭南籍音乐家中，如萧友梅、马思聪、陈洪、青主等，也同样在岭南文化的滋养下，形成了自己独特的文化品格。他们虽然大多数也像冼星海一样，都没有在岭南这片故土上成就事业，但岭南文化赋予他们的特质，却使他们为中国近代音乐的发展做出了卓越的贡献。“我们甚至很难想象，如果缺失了上述广东籍音乐家的坐标图，中国近现代音乐文化的历史面貌将会是怎样的格局。可以毫不夸张地说，近现代广东音乐家的出现与成长是一个群体的崛起，这个崛起的群体为中国近现代新音乐文化的发展作出了不可替代的重要贡献。”① 因此，对于这个群体的研究并将他们身上所具有的特殊的文化品格传承下去，这一重任也就责无旁贷地摆在了我们这群至今生活在岭南这片地域上的音乐学子面前。我们要做的事还很多，仅以此文抛砖引玉。

**作者简介：**周广平（1957—　），星海音乐学院教授、副院长、硕士生导师。研究方向：主要从事中国近现代音乐史研究及教学。

原载《星海音乐学院学报》2013 年第 1 期

---

① 冯长春、李明辉：《近现代广东音乐家研究·代序》，暨南大学出版社 2012 年版。

周凯模

# 反思 · 叩问 · 启迪 · 观察

## ——宇宙观思维与音乐理论的“跨学科性”

### 一、 当代 “跨学科” 研究理念崛起缘由之反思

近些年，无论在谈学科建设或讨论学术研究方法，无论在人文学科、社会科学或自然科学领域，都无法回避“跨学科”研究问题。学界有种观点，似乎有“跨学科”视野或方法，各种学术研究或科学研发之危机就增加了化解之可能，甚至又一轮学术革新、科学革命的光明前景亦指日可期。

认真学习之余笔者渐生疑窦：“跨学科”理念及方法究竟指什么？该理念究竟是当代“新发明”，还是人类自古存在的一种观察世界的思维方式？当下的社会发展、学术研究之困境，究竟是因近代学科分类太细导致世人眼中“世界”越来越分裂，还是人类在近代越来越细碎的“分科教育”中，不知不觉丧失了对世界整体观察的常识和基本能力？

历史教训告诉人们，常识的遗忘往往给学术伪命题带来可乘之机。笔者在给研究生上课时很感慨，人类为何能区分出这么多学科、发展出这么多学问？说到底实际都是人类天性中求知欲使然：人对未知世界的好奇促使人去思考、琢磨、观察，而观察、琢磨和思考的结果亦形成不同领域的学问。渐成系统的学问，就是构建学科分类的知识基础。

远古人类最早成熟的知性是“信仰”。潜藏于人灵深处对不可知宇宙力量的膜拜逐渐形成的知识体系，即信仰体系。信仰体系依据地域、种族、语言甚至风情等在人类生存习俗中慢慢凝练成各类宗教。各类宗教集合起来建构了人类社会特有的宗教体系。[①]宗教体系亦借助神的名义同时发展天文、数学、几何和音乐等智慧并慢慢汇集

① ［英］唐 · 库比特：《后现代神秘主义》，王志成、郑斌译，中国人民大学出版社 2005 年版，第 13—20 页。

成无上能量的“元学问”场——包括在民间信仰中成熟的各类民俗知识体系。这些知识体系依托各类信仰不断生发分创，直到后来人类的学科理性成熟方促使世俗知识与神学知识逐渐分离。[①]

科学哲学迅猛的自足发展引发大工业革命。大工业革命使科学一度战胜神学，使统治人类几千年的宗教退居次要。大工业革命让人类生活发生巨变，使人们发现自己的力量其实很强大，比如电话的发明，使“千里耳”神话瞬间变成现实；飞机制造的成功，可让人类随意出入腾云驾雾之“仙境”……人类自恃对宇宙时空的认知开始变得有把握，“人定胜天”的观念产生并强力推举着科学超速发展。令人遗憾的是，科学的超速发展在人类日益膨胀的物质需求中逐步被置换成了“科技”飞跃。当人们逐渐脱离了真正科学发展的轨道，为了物质需求的膨胀而发展出的各种所谓“科技”，将自然和人类世界逐步“改造”得面目全非。笔者要强调的是，科学和科技在文化语境下是有区别的，科学是从宇宙规律出发研究自然、物质现象的方法学，而科技只是建立在科学方法学基础上制造各类物质产品的生产技术。当下社会对“科学主义”的推崇或批判，实质上是在推崇或批判“科技主义”，并没有触及到事物的根本。笔者认为，建立在宇宙规律基点上的科学是没有问题的，问题在于科技的偏颇发展给自然和社会都带来了众所周知的自然生态和学术生态等严重问题。例如：

科技的极端发展令大工业各个程序分工越来越细，其对学术研究的直接影响是：令建构学科的知识体系也要越分越细。古时人类宇宙观中的完整世界，在近代科技领域被切割成“母学科系统”—“子学科系统”—“子子学科系统”，不一而足……数不胜数的“学科”争先恐后出现的结果是人的知识结构、认知能力被分解成碎片：人们一个个可能成为某领域的技术专家，却越来越丧失用“整体观（Holism)”观察、认知和体验宇宙及人类世界的文化能力。

学科分裂到极致自然引起“学科”理念革命——物极必反。当代人类学在科学研发与文化研究危机中脱颖而出，呼吁和强调人类要用“整体观”视野看世界、看社会、看自己。这个貌似年轻的学科是对人类文化认知能力被分裂到不能再忍受的地步所激发出的对“原始”思维的呼唤，大家没有忘记人类原初对世界的认知如中国的阴阳家、古希腊的哲学家都把世界看成一个“整体”。而现代分科体系的极端化将世界切割得如此细碎，想看世界整体必须“借助”所谓的现代“多学科”知识。“跨学科”

① 最早的“学科”概念始于公元1世纪的罗马。罗马伟大的百科全书编纂者马库斯·特伦蒂乌斯·瓦罗（Marcus Terentius Varro；前1世纪）曾经写过一部论述有关自由人教育之适用学科的开拓性的著作《论学科九章集》（*Nine Books on the Disciplines*；*Disciplinarum libri IX*），该著作（现已遗失）提供了九个学科的概要：文法学、辩证法、修辞学、几何学、算术、占星术、音乐、医学和建筑学。文法学、辩证法、修辞学及建筑学被后世人作为世俗学问曾一度不重视，而几何、算数、占星术及音乐却一直在信仰体系中扮演着重要的角色。

理念，就在如此无奈的现状下崛起。①

这些本是常识，却被人类遗忘了。当受到知识系统、思维系统被极端切割的“惩罚”之后，人类以“跨学科”研究理念的崛起来重新审视自己和世界。

## 二、当代“跨学科性”研究面临的问题

有词条如此解释当代“跨学科”研究：“早期，人们对交叉科学和跨学科基本不加区分。20世纪90年代以后，有学者开始用‘跨学科’一词代替‘交叉科学’。今天看来，交叉学科或科学研究还属于跨学科研究的初步阶段，因为这样一种研究仅限于已有学科之间，而学科都是人为设置的，因此为了取得更大的研究进展，就必须突破学科划分形成的限制，走向更大范围、更高境界的‘跨学科性’的研究。”② 这里明确区分了“跨学科”研究与“跨学科性”研究的性质区别，即此处提出的“跨学科”研究，并非是在近代分科框架中热衷探究的关于“学科建设”或“学科方法”的发展问题，而是明确指出，当下的学术研究特别需要的是突破“学科”边界、创造超越学科阈限进行大学术视野的整合性研究问题。突破学科边界的大学术视野之整合性研究，才是“跨学科性”研究。

如何突破“学科边界”？学者亦指出：

> 跨学科研究，根据视角的不同可概要地分为方法交叉、理论借鉴、问题拉动、文化交融四个大的层次。其中，方法交叉有方法比较、移植、辐射、聚合等，这些通常发生在各学科之间，其中每一方面和环节都包含着非常丰富细致的内容；理论借鉴主要指知识层次的互动，通常表现为新兴学科向已经成熟学科的求借和靠近，或成熟学科向新兴学科的渗透与扩张；问题拉动是以较大的问题为中心所展开的多元综合过程，有纯粹为研究客观现象而实现的多领域综合，也有探讨重大理论问题而实现的多学科综合，更有为解决重大现实疑难而实现的各个方面的综合。关于这个问题，英国科学家齐曼在《元科学导论》中曾经提出科学研究的三个主要维度，即知识或科学哲学维度、共同体或社会维度、个人或心理学维度。齐曼认为，科学是项复杂活动，它同时存在于三个维度之上，三个维度间的不同作用展现了科学活动的复杂景观；文化交融是不同学科所依托的文化背景之间的相互渗透与融合，这种融合并不是个单独的过程，因为学科间的任何互动都有文化的因素参与，但真正的文化交融又是一个更深更广的过程，是跨学科

---

① 根据周凯模2013年1月9日在研究生专业小课上讲授的内容整理。录音记录：星海音乐学院2011级研究生吴欣阳。

② 百度百科：跨学科［DB/OL］. http：//baike. baidu. comview3155042. htm，2013－04－18。

研究的终极目标。当代跨学科反思真正要挖掘的，正是这后一种情况。[①]

将“跨学科”研究的终极目标和反思聚焦在学科“文化交融”的探究之上，深具学术洞见。这是“跨学科性”研究的简明注解。但如何在深究学科“文化交融”的互动境域中进行“跨学科性”研究从而呈现世界及事物本就难以切割的整体意义？笔者因长期受困于当代分科教育束缚，因此依然迷惑。就笔者的思维习惯来说，虽然认为各家知识体系及理念，都带着各自学科、学派和学者难以回避的个体色彩，很难有完全共识的绝对标准，但是作为学术研究，每个学者又都有义务让学界分享其思想及其质疑的问题。笔者认为，当下音乐理论的“跨学科性”研究面临几个基本问题：

问题一：常言道，学术研究有三种类型，知识型、学术型及思想型。从学术研究的根本处说，三种类型不应分割。若只是知识型，难以作为“学术”成果而只是知识传播；若只有学术思想而无知识本体作为研究切入点，那也仅是议论而非“研究”。“研究”，既有解决对象本体问题的方法及过程，更应在解决问题的过程中体现学术思想。一项研究成果，若兼具这三种特质才具足圆满。因此笔者认为，三大类型既是学术研究分类，更是学术研究过程。

音乐理论的“跨学科性”研究，如何在这三种特质的“文化交融”深层体现这一互动过程？

问题二：学术的具体问题也分三种层次：1. 知识本体的具体问题；2. 解决具体问题引发的方法问题；3. 方法问题牵动的思想问题，即学术立场问题。当下音乐理论研究的讨论，常在这几个层次之间来回纠结，喜欢陷在分科体系的思维惯性中将其割裂开，要么仅讨论音乐知识本体，要么只纠结音乐理论方法，大多时候不太理会学术思想，即研究者学术立场的究竟。

可是学术立场决定对音乐本体和理论方法的选择，“跨学科性”研究的对象、方法及立场，如何在互动中体现其“文化交融”？

问题三：音乐文化研究中有学者又指出，音乐文化研究要注意“社会科学的人文化，人文学科的社会学化”[②]。这简明具体的“跨学科性”平衡方法，给音乐理论研究带来更为宽广的视野，也给音乐本体研究的思想性成果拓展了思路。可长期以来笔者看到的事实则是，音乐本体研究较侧重“技术性”，音乐文化研究基本偏重“人文性”，如果二者能够圆融，自然、社会科学和人文学科交叉集合的“跨学科性”成果，是否会更多一些？

而“跨学科”研究提倡了多年，真正能在“跨学科性”层次圆融的音乐理论成果

---

① 百度百科：跨学科 [DB/OL]. http://baike. baidu. comview3155042. htm，2013－04－18。

② Alan P. Merriam. The Anthropology of Music [M]. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964: 17－38.

有多少？如何圆融？

问题四：中国大陆当代的“跨学科”研究如何“跨”，至今尚无妥帖“解决”的范式。诸多观念和做法各行其道、各有千秋。20 世纪 90 年代起热切关注的“交叉学科”研究问题，实际就是“跨学科”方法讨论的肇始。事实上，笔者认为“交叉学科”的兴起和兴盛则早得多。比如在音乐理论领域，“音乐史学”、“音乐哲学”、“音乐心理学”、“音乐声学”、“音乐教育学”、“音乐人类学”门门都是“跨学科”实践的产物。这些“跨学科”实践，扳指头算算实际至少都有成百上千年的历史。

为何有充分的“实践”反而缺乏学科相互间的理性沟通？是否对真正意义的“跨学科”研究，还需在学术思想上进一步调整和反思？尤其是以“跨学科”研究切入而实质上需要探索的“跨学科性”即学科的“文化交融”问题，并没有真正展开讨论？

笔者在学习中深感问题所在却一时间想不明白，试以拙文尝试探讨。以本人亲历的音乐理论研究过程，认真说来是从作曲技术理论（学士课程）到西方音乐史、比较音乐学（硕士课程）再到民族音乐学一音乐人类学理论（博士课程）的系统学习——几个专业的学科背景自然形成的交叉贯通思维，使笔者很自然地接受“跨学科”研究理念。然而理念归理念，在实践中，笔者始终在学科“文化交融”的认知层面为“跨学科性”之圆成而纠结。这是个需要究竟的问题。何种层面去究竟？随着对上述问题的深入追问笔者渐悟，可能须在学术的思维层面厘清相关问题方能有所彻悟。由此去清理当下学界倡导的“跨学科”思维之缘起：“跨学科”思维是否是当代人类对古代“整体”思维传统的延续或呼应呢？

无论中外的草根民族史诗或是官方宗教神话，人类早期对宇宙万物的描绘几乎都呈一派“混沌”和圆融。[①] 在古代，人类认知世界的“整体”思维理念较充分地体现在对宇宙的认识论，即宇宙观之中，因此在本文，笔者拟通过对中国古代传统宇宙观的认知体悟，尝试寻觅当代“跨学科性”方法的思想因缘，期待在人类远古思维观念与当代文化人类学对“整合观”的深切呼唤中，去触摸古代认知理念深潜在今人学术探究中那恒远的智慧光芒，给音乐理论的“跨学科性”研究寻找些许思想缘由。

## 三、中国传统宇宙观的“跨学科性”思维启迪

根据文献梳理，“跨学科”理念的提出，看上去是学界发展到当代在学术研究方法学上的重要突破，实质支持这个理念的核心思想是人类学研究文化的“整体观”。[②] 整体观，强调文化研究须在对事物的整体认知基础上去挖掘和发现各部分的独特性和

---

① ［英］迈克尔·罗维：《宇宙、神谕与人伦》，郭净、孙澄译，辽宁教育出版社 1991 年版，第 53—59 页。

② Conrad Kottak. Cultural Anthropology [M]. 5th ed., New York: McGraw Hill, 1991: 13—17.

相对性，因此“整体观”必依靠“多元视野”下各个特定的文化发现所圆成。[1] 这种思维所指向的真正学问在于：在各个不同的知识体系中去探寻出“文化交融”相互关系之根脉并能互为论证，方能形成真正的“跨学科性”研究成果。

### （一）宇宙观思维对“跨学科性”研究的启迪

事实上，“整体观”视野下的“跨学科性”思维在古代已高度发展，以“中国传统宇宙观”为例亦很有感受：中国先贤看世界，就是从对“宇宙”本原世界的“整体”观察，去逐一揭示有关自然、社会、人事各层面的认知规律的。[2] 因此，宇宙观的思维方式，能直接说明“整体”视野下在“跨学科性”观察中的有效性。

智者指出：“思维，是运用符号系统、遵循一定的运作程序，从不同的领域去发现或构造各种秩序和规范的意识活动。”[3] “思维活动过程实质上就是符号系统的生成过程。”[4] 博大辉煌的中国文化传统的形成，正是中国先贤在认知宇宙本原的“整体观”思维过程中生成的各类符号系统之整合。在如何认知的思维过程中，先贤从“整体观”出发发现了宇宙规律并在思维中生成各类符号系列，在相关程序、秩序及规范过程中圆成了人类早期“多元思维”方式，按今人的话说，这种思维方式亦带着清晰的“跨学科性”智慧：

例如中土先祖认知宇宙的主要符号体系包括：神话与巫术、古代天文学、儒家思想和道家观念。[5] 关于这几大思维符号笔者曾指出：“神话与巫术，直接生成中国本土宗教及各类民间信仰体系；古代天文学，是后世认知天文星象地理自然原理之发端；儒家思想，沉淀为中土几千年士者‘入世’意识及社会行为规范主流；道家观念，成就了诸多‘无为而无不为’之智者了悟天道、脱俗超凡的人生境界。透析所谓‘宇宙’，实则是认知自然、社会与人事及其内在关系。”[6] 因此笔者认为，古代宇宙观遵循自然法则形成的相关程序、秩序和规范所构建的“多元”符号思维系统，是今人将其内容分属于各个“学科”的重要知识本源，而今的“多学科一跨学科”理念，或许正是古代宇宙观“整体一多元”交融思维在当代人类思维中超越历史的符号延续。

再说先祖对宇宙的物质分类：“金、木、水、火、土”概念，更是直接体现着“整体一多元”的“跨学科性”观察。作为宇宙论知识体系，该系统不仅以精当区分

---

① C. Laderman，Wives and Mid wives：Childbirth and Nutrition in Rural Malaysia [M]. Berkeley and Los Angeles：University of California Press，1983：1.

② 王明：《太平经合校》，中华书局1960年版，第148—149页。

③ 赵仲牧：《思维学·元理论·哲学卷》，云南大学出版社2003年版，第150—151页。

④ 同③，第151页。

⑤ 吕理政：《天、人、社会：试论中国传统的宇宙认知模型》，“中央研究院民族学研究所”，1990年，第4—30页。

⑥ 周凯模：《中国本土“乐教”哲学与民间“乐教”传承——兼议古代“多元化”教育思想的当代续接》，《中国音乐学》2012年第3期，第109页。

自然世界之物质属性以体现宇宙自然之规律，更奇的是还将这对大自然物质的“五行”分类引申到对人体生理结构的深究，逐一拆解了自然（大宇宙）与人体（小宇宙）物质关系的奥秘——宇宙现象的“五行”分别对应着人体的五脏、六腑（加三焦）、五体、五官、五志、五味及五色，宇宙与人类一系列内在交融根脉关系被更加深刻地阐释出来。

**大宇宙（自然）与小宇宙（人体）物质分类之“整合”**①

| 五味 | 五色 | 五气 | 过程 | 时令 | 五行 | 脏 | 腑 | 五官 | 五体 | 五志 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 酸 | 青 | 风 | 生 | 春 | 木 | 肝 | 胆 | 目 | 筋 | 怒 |
| 苦 | 赤 | 暑 | 长 | 夏 | 火 | 心 | 小肠 | 舌 | 脉 | 喜 |
| 甘 | 黄 | 湿 | 化 | 长夏 | 土 | 脾 | 胃 | 口 | 肌肉 | 忧 |
| 辛 | 白 | 燥 | 收 | 秋 | 金 | 肺 | 大肠 | 鼻 | 皮毛 | 悲 |
| 咸 | 黑 | 寒 | 藏 | 冬 | 水 | 肾 | 膀胱 | 耳 | 骨 | 恐 |

（自然大宇宙） ⟶ ⟵ （人体小宇宙）②

可以说，如此精密的“跨学科性”深究，即交融整合揭示事物内在关系及互为根脉的理论成果，至今亦鲜有所见。虽有后人将音乐（五音关系）也对应进这个宇宙物质分类系统，但在当代“纯粹的”音乐理论研究中，却少有基于如此“整体观”而将音乐与其他文化艺术之根脉关系表述如此透彻缜密的理论成果。这是“宇宙观”给音乐理论研究重要的启迪。

### （二）人与宇宙伦理关系的“跨学科性”启迪

人与宇宙的伦理关系，即宇宙观所影响的人类行为准则及表现特征。③

宇宙观所影响的人类行为在生存理念上表现各不相同——神话巫术：天大于人；天文学说：人大于天；儒家思想：以天制人；道家观念：天人合一。④“天大于人，承认人在宇宙沧海、天象自然中之渺小；人大于天，觉醒于人能把握天地秩序的独立自强；以天制人，以‘天’之道德名义奉行社会中君庶臣子之伦理；天人合一，则追求自然人灵万物和谐以圆成宁静超然之极境。”笔者曾如是解读人与宇宙的伦理关系之深刻内涵。⑤

---

① 南京中医学院：《中医学概论》，人民卫生出版社1959年版，第21页。

② 六腑，除表格呈现的五腑之外加上“三焦”即为常识中的六腑。

③ 吕理政：《天、人、社会：试论中国传统的宇宙认知模型》，“中央研究院民族学研究所”，1990年，第9页。

④ 同③，第9—13页。

⑤ 周凯模：《中国本土“乐教”哲学与民间“乐教”传承——兼议古代“多元化”教育思想的当代续接》，《中国音乐学》2012年第3期，第109页。

由此亦可知，儒家“天人合一”与道家“天人合一”思想在哲学意义上有相当区别[①]：儒家的“天”，是以道德为名的君主之法，以其制于人而教人诚服于君主治世的“天人合一”；道家的“天”则指自然万象，以人的自然属性与“天”之自然规律共融，使其通达天象人心以求“和谐”。[②] 亦即是说，宇宙观出发的“人与宇宙之关系”，是以各家哲学体系整体圆融“天—人”关系的概说——笔者曾对各路“天—人”关系做过梳理：“信仰系统中，其体现为‘神—人’关系；社会结构中，体现为‘君—庶’关系；人伦道德中是‘礼—性’关系；个体修养中是‘德—艺’关系；以及在命运义理中亦为人人无法摆脱的‘生—死’关系……”云云。[③]

笔者站在宇宙观立场对几大“天—人”关系之梳理，是将一系列宇宙符号人文化，拟将人以自己在人世间的身心感受去贴近和融入宇宙秩序——这也是笔者一直强调学术思考须重视学术立场的重要原因——学术立场能帮助学者洞悉理论方法在思维逻辑本原中的深层有效性。例如，天、地、人构成的诸种音乐事象本就是宇宙中可直接观察到的现象实体而转化的符号：“大自然中可观察的现象或实体，逐渐引进若干比较抽象的符号，或者有些实体也转化成抽象符号。一旦形成了符号系统，不但大大扩充了宇宙秩序系统，而且符号也提供了演算及操作的可能，于是开展了以宇宙观操作人事的契机。”[④]由此推衍至音乐学术研究思考：人们是否可重新研读中国先祖的“宇宙论”，深刻把握其思想精髓，尝试以其视野及思维逻辑去观察和操作人类现世之术，在圆成超越历史的“跨学科性”理解之上进行扎扎实实的音乐理论研究？

有意思的是，当今西方世界对中国传统文化越来越尊崇的现象发人深省，除了孔子学院在世界各地的兴起、对易学或儒道思想的深入研究已不输国人之外，西方学者还直接说：“宇宙论和宇宙生成论涵盖了从史前神话到现代物理学的广泛领域。中国的宇宙论和宇宙生成论似乎比其他宗教文化更接近现代物理学的观点。当然，与其说中国古代就有超前的科学，倒不如说他们奇异的思想独辟蹊径，给现代物理学理论带来了启发。”[⑤] 西方对中国古代“奇异思想”对现代科学之启迪的学术价值认同，是否为人们再次证明了古今中外人类以宇宙论去认识知识根脉的思维逻辑，其实具有相当深层的文化同根与交融性？

所以，任何割裂历史或文化根脉的“碎片”意识所导致对某种学术理论在理解上、传播上的片面性，并因此而影响其在研究中的真正有效性之弊端，切切需要高度警惕了。

---

① 参见周凯模《中国本土“乐教”哲学与民间“乐教”传承——兼议古代“多元化”教育思想的当代续接》，《中国音乐学》2012 年第 3 期，第 109 页之原脚注 10。

② 周凯模：《中国本土“乐教”哲学与民间“乐教”传承——兼议古代“多元化”教育思想的当代续接》，《中国音乐学》2012 年第 3 期，第 109 页。

③ 同②，第 110 页。

④ 吕理政：《天、人、社会：试论中国传统的宇宙认知模型》，“中央研究院民族学研究所”，1990 年，第 55 页。

⑤ Sheldon. 中国传统文化的宇宙观［DB/OL］. http：//www. guokr. comblog90815/，2012－01－22。

## 四、宇宙观立场的“跨学科性”音乐理论观察

如前所述，从宇宙观立场的“整体”出发去认知世界、社会及人事，学术视野较易贴近人类思维本原意义上的“跨学科性”。由此笔者认为，“跨学科”思维在当代的提出并非时下创新性理论，而是人类认知世界的思维天性之一。以如此天性去理解和操作文化人类学之“整体观”或“跨学科”理念，以这样的智慧去观察音乐理论研发的历史路向，就容易修正被人工分科教育极端化所扭曲的思维，如津津乐道于拆解事实、切割历史的某一理论、某一观点甚至高扬某一主观口号而无视历史或文化现象整体存在互为根脉的认知弊端。

当然，能够把握和应用这样的思维方式去观察和操作所从事的音乐理论研究，也需要一定的实践体悟过程。笔者以此立场对自己目前从事的民族音乐学一音乐人类学理论的观察和思考，也是在长期研究实践中逐步成长的。笔者于 1986 年开始接触比较音乐学理论，[①] 该学科视野将作曲出身的笔者视野一下从长期沉迷于“音符”世界的和声曲式等分析，骤然提升到对音乐文化生态语境的究竟。就亲身体验而言，这确实是音乐理论思维大幅度的扩充与拓展：该理论视野一下解决了笔者多年受困于“音符”分析所不能回答的有关“音乐意义”和音乐与文化之关系等问题；该体验促使笔者放弃了书写“第二交响乐”的理想，[②] 从此钟情于文化人类学理论学习，并用对云南民族宗教音乐的实地考察研究进行初步的学术尝试，完成了第一部用“音乐一文化”交融视角观察研究的专著《祭舞神乐》。[③] 如果没有这样的视野，笔者可能一直会在西方作曲技术与中土民族音乐形态之激烈冲突中纠结大半生，即便学会了使用中国乐律知识来解释本土民间音乐形态，以当时的西方作曲技术训练思维，也可能多是在对外在音符形式的认知而依然无法回答深层的“音乐意义”等追问。

今天看来，关于“音符一意义”追问，仍然是一种研究方法的技术纠结，而非以宇宙观立场对学科“文化交融”互动关系的整合认识。

民族音乐学一音乐人类学这个专业理论从 20 世纪 80 年代登陆中国以来，一直有

---

① 在上海音乐学院受教于罗传开教授。其时笔者在上音就读专业本是“西方音乐史”，罗教授开设的“比较音乐学”是学院选修课，当时仅 5 人选修，笔者庆幸能走进这扇门。几年前，笔者去上海看望罗教授，教授欣慰地说：当年选修的 5 个同学有两个还在坚持这个学科的研究并有所成就，一个在日本（姓名没记住），一个就是在中国的笔者。

② 笔者在恩师赵宽仁教授的悉心指导下，于 1982 年本科毕业时完成了“第一交响乐”的书写。作为当年 3 个学生共同组成的毕业音乐会，笔者作品的“第一乐章”由云南歌舞团管弦乐团演奏，毕业成绩优异。

③ 周凯模：《祭舞神乐——云南宗教音乐舞蹈研究》，云南人民出版社 1999 年版。拙著 1991 年第 1 版名为《祭舞神乐——云南民族宗教乐舞论》，1999 年再版时更名为《祭舞神乐——云南宗教音乐舞蹈研究》。

该理论与中国本土的“传统音乐研究理论”能否相容的争论。该争论在音乐学界经久不衰，广泛地影响着后学和本专业外人士对该理论性质的某些误读和误解。笔者在一个采访中曾表达过对这对关系的态度：

西方民族音乐学，是借鉴西方文化人类学和民族学学科理论结合音乐学产生出来的交叉学科，有一套较成熟的系统解释民间音乐及其生成背景的理论方法，这方法为各民族音乐研究带来新的视角，尤其为草根传统的民间口传音乐文化的研究，提供了实地考察及音乐民族志等解读文化生态的方法。根据本人近30年的体会，这方面它对中国音乐的研究尤其是少数民族音乐的研究有不可磨灭的贡献。不过，学界真正需要警惕的不是二者的方法有何异同，而是任何一种理论方法，都切忌变成一种学术政治手段。在引进或讨论的时候，一般不宜以“此”方法去否定“彼”方法。因为世界很大，“创见”很不容易，大多数学者一生承担的角色更多的可能是文化传播者而已（传播本族传统或传播他者的经验理论）。冷静地清楚个人的学术作用，就不会轻易地去否定他人、他学科的方法。大千世界需要有比恒河沙还要多的角度和方法去解释，每个人能够看到和说到的有多少呢？况且每个人都不可避免地会受到自身知识背景和所处历史环境的局限，所以，没有人会是学术“上帝”。看明白这点，我想，把中国传统音乐理论和民族音乐学理论，都当成是人类解读大千世界的某种方法之一，这样问题就简单了。大家都在各自领域里切实努力，相信在共同面对音乐这个研究对象上，二者精诚携手，必将能共创中国音乐事业未来的辉煌。①

这样的认识，比之早年热衷纠结于研究方法与技术，明显开拓了心胸、增长了学术包容的人文关怀，当然离以宇宙观立场来体悟民族音乐学一音乐人类学理论的深刻内涵还相距甚远。

多年来，除其他学科对该理论专业有非议之外，在该专业内部也一直有着关于专业“译名”或“音乐一文化”孰轻孰重之争。② 笔者一直秉持不参与“争论”之立场。因为作为大陆引进的外来学科，由于语言和无机会接受专业理论系统训练等客观条件，真正对该专业理论能够融会贯通的学人十分有限。在这样的学术语境下，倘若每人还各执一端仅仅站在自己的知识结构语境中去片段性地理解他者，难免南辕北辙，很多时候根本无对话前提。特别进入了当代“去中心化、去权威化”的多元语境，使学术论争变得人人锋芒、个个强势，看到好些沉浸于无对话前提的论争，在为学者们的真诚感动的同时，又对其结果的无效性深感遗憾。

随着学术成长笔者日益清晰地看到，许多纷争大多来自学术视野的单一化、学科

---

① 周凯模：《周凯模博士访谈录》[DB/OL]，董郑峰、侯镔娓、李晓鹤采访。http：//musicology.cn/lectures/lectures _ 5083.html，2009－05－10。

② 后一对关系之争在国外也延续多年，分所谓“音乐学派”和“人类学派”。依笔者拙见，皆因当时各自执着于一端而缺乏后来学科成长所倡行的“整体观”思维。此类争论在国外现已日渐式微而由“多元对话”所包容。

理论的碎片化或知识结构的技术化，这显然就是近代极端化分科教育所直接呈现的教育弊端。笔者想，倘若能像人类早期用一个太极图涵括的阴阳五行相生相克关系就能将世界本原解释清楚一样，用此思维逻辑去观察理解民族音乐学—音乐人类学的理论发展逻辑，用此智慧去厘清该理论与其他学术理论之间的交融与根脉关系，能否澄清该专业理论中的“译名”之争和“音乐—文化”之争的非必要性？

怀着这样的学术期待，笔者开始在学术会议或论述中呼吁该专业学子力求掌握“学科理论谱系”的重要性、摒弃对学科理论断章取义理解的片面性。① 强调学习把握“学科理论谱系”，就是期待学子在建构自身“学科谱系”知识结构的过程中，训练观察和融通学科“文化交融”的思维能力。因为笔者在这一训练过程中受益匪浅。本文以一个训练实例来抛砖引玉：在长期研读和教学民族音乐学—音乐人类学中外理论的过程中，笔者非常熟悉该专业理论的历史发展进程，但在过往并没有从学科“文化交融”的深层去理解到民族音乐学—音乐人类学理论本就是“跨学科性”融通的成果。最终使笔者在思维中能形成该理论一目了然的“学术谱系”以呈现这一事实的，则是受益于宇宙观思维那宏阔的视野、善于发现互为根脉之事物现象的“整合性”启迪。② 这就是宇宙观立场，使学者能在人人熟知的研究对象中重新发掘出以往可能被遮蔽的一些重要学术价值。民族音乐学—音乐人类学理论的“学术谱系”于下：

如下图，以宇宙观“整体”思维梳理的民族音乐学—音乐人类学理论的“学术谱系”意义深远。因为，相信许多人都有阅读该专业历史文献的经验，同时大家对汤亚汀著述也十分熟悉，可为何还要无休止地为“译名”等问题反复论争？这说明，当在学术思维中无该专业“学科谱系”整合结构意识时，许多观念或问题在相互割裂的认知状态下依然模糊不清。而通过谱系的有序勾勒及整合呈现使许多问题都变得清晰，思考亦会更为理性。例如对该专业名称变迁③所导致的“译名”之争问题，笔者在此依据“名称”与其他文化元素所构成的“文化交融”根脉关系而将“问题”还原到理性分析：

---

① 周凯模：《岭南民俗音乐研究的学理与实践》，《星海音乐学院学报》2011 年第 3 期，第 50—58 页。一次是在第十六届中国传统音乐学年会上以《建立“学科谱系”观念的必要性》为题的讲演；还有是在福建师范大学音乐学院举办的“中国传统音乐理论研究与学科建设”研讨会上的发言；较为系统的是在笔者拙文《岭南民俗音乐研究的学理与实践》中关于文化人类学与音乐人类学理论谱系的阐述。

② 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社 2008 年版，第 76—100 页。该“谱系”内容主要依据汤亚汀《西方民族音乐学思想发展的历史轨迹》勾勒事实的梳理。

③ 非本专业人士亦经常提出疑问：你们这个专业一会儿“比较音乐学”，一会儿“民族音乐学”，现在又来“音乐人类学”，到底怎么回事？该专业内部也有不同意见：本专业名称应是“民族音乐学”，而非“音乐人类学”！或反之。

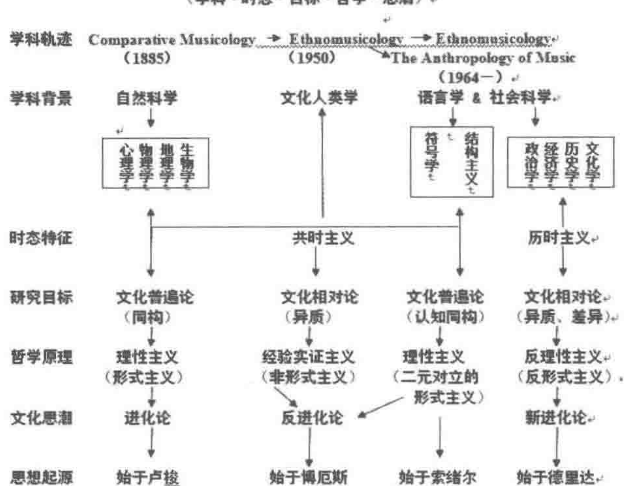



**图1　民族音乐学一音乐人类学理论的“学术谱系”**

上图清晰表明，该专业的名称之变是与人类的大文化环境在学科背景、时态特征、研究目标、哲学原理、文化思潮等方面的变化互为根脉的，在提倡自然科学精神、文化普遍论和理性主义时期，该专业秉承自然科学性质，强调从物质形态差异（如地质形态差异引申至民歌形式差异）的比较中认识音乐，该时期亦以重视形式的“比较音乐学”为名；在文化人类学崛起、文化相对论和经验实证主义盛行时期，该专业与大文化研究中的反形式主义及强调民族性合流，这时期专业名称就渐变为突出实证考察民族文化的“民族音乐学”；当语言学一社会科学共举的“文化普遍一相对论”及“理性一反理性主义”风起云涌，该专业在既想保持民族性、同时又必须在融通作为“人类文化的音乐形式”基础上推进音乐研究的世界性时，民族音乐学一音乐人类学两个名称同时并存于当代全球化社会就顺理成章。可以说，该专业名称的演化变迁，实质上是与大文化这个“宇宙世界”互为根脉的各学科内在变迁紧密相关的。亦即是说，该专业名称的变化绝非空穴来风或某个翻译家独造。至于民族音乐学一音乐人类学并行至何时而最终谁取代谁甚至有出现新名称的可能，那都要看“文化大宇宙”的变迁如何牵动“专业小宇宙”的演进。

当我们将一个“名称之变”的究竟用宇宙观思维放进“文化宇宙”中去观察，即能清楚该现象与其他现象互为背景的深层根脉关系，从而可修正仅凭现象或片段认知带来的思维局限性。这就是运用宇宙观思维在理论观察方面的有效性实例。进而如图细阅“学科谱系”，对“音乐一文化”之内在根脉关系的呈现更是毋庸赘言：谁也不是谁的皮，而是血肉相依互为表里的“文化交融”整体。

由此可知，宇宙观思维是能够深刻认知和揭示当代“跨学科性”音乐理论事实的有效工具。反之，当代“跨学科性”研究实践的倡导，或许正是今人在古代宇宙观思维逻辑中发现解决当代困境的智慧之举。从这个意义上说，“跨学科性”研究思维非当代创新，而是人类对认识宇宙、认知世界古老智慧的回归与续接。落实到音乐理论观察，从宇宙观思维出发的“跨学科性”视角，亦能有效帮助学者在突破学科阈限中认清音乐理论与自然、人文及社科理论互为根脉的文化交融关系，从而使纠结在某一观点、某一理论或某一学科视域中被有意无意遮蔽的诸多精彩学术洞见及具足灵性的学术智慧，能被更为充分地整体认知和开掘。

笔者期待应用宇宙观思维的观察能力获取“跨学科性”研究的实践成果的距离，越来越近。

**作者简介**：周凯模（1955— ），哲学（民族音乐学）博士，星海音乐学院教授，硕士研究生导师。研究方向：民族音乐学、音乐人类学。

原载《音乐与表演》2013 年第 3 期

邹　彦

# 贝多芬《$^{b}$E大调钢琴奏鸣曲》（Op. 31－3）的隐性叙事

## 一

笔者对贝多芬的这部钢琴奏鸣曲的关注已经有相当长的时间了，但是促使笔者将其变为分析文字的缘起是由于笔者所工作的上海音乐学院音乐学系于2012年4月与杭州师范大学音乐学院联合举办了一次关于修辞学和叙事学的学术研讨会，贝多芬的这部作品恰好可以纳入音乐叙事学和音乐修辞学这两个研究视角之中。

在本文中，笔者首先用相关音乐叙事学和修辞学的理论作为铺垫，并在文章的第二部分中结合上述理论对贝多芬《$^{b}$E大调第18钢琴奏鸣曲》（Op. 31－3）的音乐文本进行分析，文章的第三部分是相对简短的结论。

关于音乐修辞学和叙事学的理论问题，国内学界已经有了不少触及①，其学科历史不复赘述。然而笔者认为，想要将音乐修辞学和叙事学的理论在对音乐的解读中加以实践，则必须触及无标题音乐——在没有叙事线索和形象描述的作品中，探讨音乐是如何实现自我"表达"的②。

因此，本文中即将谈到的叙事和修辞也与其在标题音乐中的概念——如何在音乐中实现文学文本的叙事自动区别，因为无标题音乐中如何实现对于聆听者和演奏者的美感体验，是与标题音乐存有差异的。无标题音乐中实现美感的方式无非是在旋律、曲式、和声等方面，然而是否无标题音乐也存在叙事抑或"隐性"叙事的可能性？换言之，在缺少作曲家对其作品文本内涵进行阐述的前提下，如何解读出或许存在于作

---

① 王旭青：《理查·施特劳斯交响诗研究：语境·文本·音乐叙事》，上海音乐学院出版社2010年版；孙红杰：《西方音乐体裁的修辞效力研究——古典盛期至二十世纪》，博士学位论文，上海音乐学院，2009年。

② 杨燕迪教授在本次音乐修辞学与叙事学的研讨会上也表达了与笔者相同的观点，即纯音乐作品具有叙事的可能性。

品之中的某些“叙事性”？下面两位前辈学者的文字为回答上述问题提供了理论依据：

音乐并不是可以用来作为交际工具的语言，因此也就不可能直接表达明确的思想。但是音乐擅长表现感情。通过表现感情可以间接反映支配这种感情的思想意识，或者在表现某种形象和意境的时候通过联想，隐喻着和这种形象或意境有密切关系的思想概念。①

> 音乐是一种语言。就算这种说法不是直白的断言，但像很多人在谈论音乐和写作音乐的文字时一样，它至少也是含蓄的假设。音乐在交流着，它做出陈述、传达信息、表达情感。音乐有自己的语法、自己的修辞，甚至有自己的语义。我们得知音乐是有意义的，尽管对于这意义究竟是什么，没有任何两个权威可以达成一致。于是便有了大量关于音乐讲述了什么、怎样讲述的讨论——的确，音乐能够“讲述”任何事情。②

从上述文字中，笔者推断出了下面几个可以成立的观点：

1. 音乐拥有自己的一套表情达意的语法结构和修辞结构；
2. 对于音乐表达了什么样的语义，是见仁见智、没有定论的；
3. 我们可以作出对于一部作品语义内涵的理解；
4. 可以肯定的是，音乐能够“讲述”任何事情。

然而，本文所要阐释的“叙事”不同于音乐的“描绘”，不同于音乐的“隐喻”(metaphor)，也不同于以往对于标题音乐中音乐叙事策略和叙事方式的研究。本文“叙事”仅仅意味着对贝多芬在这部钢琴奏鸣曲中想要通过音乐所表达出的“内容”的追问；当然，我们也完全可以说这些“内容”是通过音符“隐喻”出来的——如何表达这些“内容”也正是贝多芬在这部作品中所采用的叙事策略和叙事方式。

不同时代的作曲家群体乃至作曲家个体并及独立的作品都有着不同的语法和修辞，即“叙事”方式。但是如何解读作品的语义内涵？笔者认为，研究可以从三个方面入手：

实证性——音乐分析的基础；

历史性——音乐史学的依托；

思辨性——音乐哲学的思维。

这三者相结合或许可以让我们对某部纯音乐作品的音乐内涵进行解读。由于纯器乐音乐的创作并非以文学的文本为依托，因此，有的理论家这样来对标题音乐和无标

---

① 钱仁康：《音乐的内容和形式》，钱亦平编《钱仁康音乐文选》（上册），上海音乐出版社 1997 年版，第 208 页。

② 爱德华·T. 科恩：《作曲家的人格声音》，何弦译，华东师范大学出版社 2011 年版，第 1 页。

题音乐的叙事进行区分：

> 劳伦斯·克莱默认为19世纪器乐音乐具有修辞特征。在他们看来，音乐不一定非要借助特定的标题才能引发叙事。当它不能完全真实地再现任何事物时，需要听者合乎情节的“虚构”和“编撰”，由此阐释其显性（如标题音乐）或隐性（如纯音乐）的叙事意义。①

本文的标题正是借用了克莱默“隐性”叙事这一概念；此外，本文还借用了我国青年学者王旭青在其博士论文中对理查·施特劳斯交响诗中叙事性因素的三个层次：

显在叙述层：其标题文本所具有的显在的叙述功能。

潜在叙述层：指作曲家按照特定的标题文本，通过一些具体有效的音乐技法如主题构建及贯穿、结构的合理布局及音响效果的营造等手法……将故事文本融合融汇在潜在叙事的结构之中，构建“有意味的形式”。

意象叙述层：指作曲家既能通过“人物塑造”或“文本情节实现”来达到“外足于象”，还能在音乐叙述中传递其内在复杂的情绪意念来达到“内足于意”的艺术效果。②

上述文字是针对标题音乐的叙事方式而言的，笔者将这三个“叙述层”套用至无标题音乐之中，可以赋予其不同的含义：

显在叙述层：旋律、和声、曲式等构成的音乐“语法修辞”。

潜在叙述层：由旋律、和声、结构等因素所构建的在某一作品中具有特殊意义的音响。这一层面的任务是要将各种音乐参数所组合成的音响含义在音乐范围内作出说明和解释，即需要我们探寻音乐中“有意味的形式”及“审美的感人的形式”。这是音乐的“语义修辞”。

意象叙述层：属于音乐之外的层次。尽管英国人贝尔（Clive Beel）排斥艺术中具有“那种在形式背后所蕴含的、或所表现的某种意义或思想”③，但是对于解释者来说这一层次是不可回避的。这是音乐的“意象修辞”。

我赞赏 Owen Jander 在“Orpheus Revisited：A Ten－Year Retrospect on the Andante con moto of Beethoven ‘s 4th Piano Concerto”④ 一文中用奥菲欧与冥王的对话这

---

① 王旭青：《理查·施特劳斯交响诗研究：语境·文本·音乐叙事》，上海音乐学院出版社2010年版，第30页。
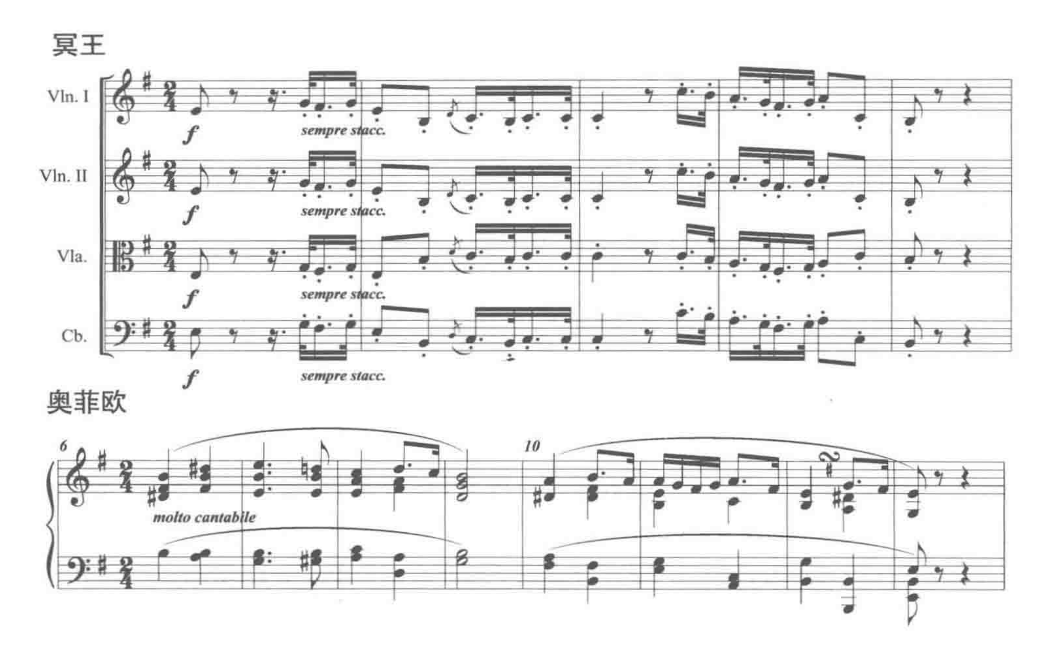
② 同①，第178—179页。

③ 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，湖南文艺出版社2000年版，第53页。

④ 此文刊于 *19th－Century Music*，Vol. 19，No. 1（Summer，1995），pp. 31－49。Owen Jander 将此观点进一步扩大之后完成了 *Beethoven's “Orpheus” Concerto：the Fourth Piano Concerto in its Cultural Context*（Pendragon Press，2009）一书之中。该书对贝多芬第四钢琴协奏曲三个乐章的描述依次是：The Song of Orpheus、Orpheus in Hades 和 Orpheus and Bacchantes。

一情节来描述贝多芬《第4钢琴协奏曲》第二乐章，这里具有特殊意义的显在叙述层直指具有文学情节或戏剧动作联想的意象叙述层：

谱例1：贝多芬《G大调第4钢琴协奏曲》（Op. 58）第二乐章第1－13小节

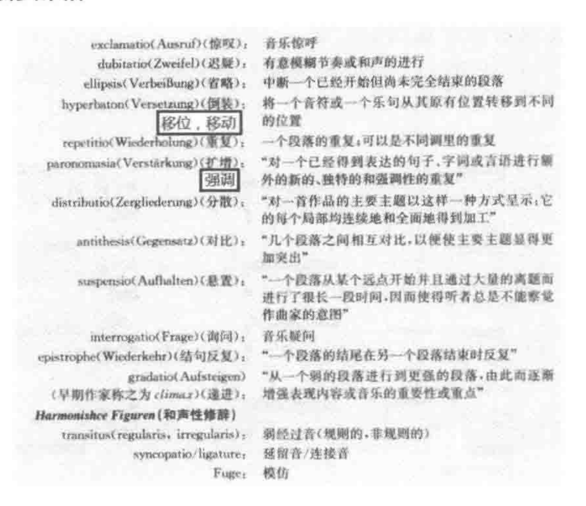



奥菲欧用歌声感动了冥王，并最终唤回了自己死去的妻子，这则可以冠之以《尤里迪西还魂记》之名的古希腊神话故事是否真正进入到了贝多芬的创作思维之中已无从考证，但是Owen Jander用这则故事来解释这个乐章却成为了一个非常著名且成功的案例——乐队与独奏钢琴"对话"式的呈现方式恰恰符合了协奏曲的体裁特征，代表冥王的乐队部分从严峻冷酷到平心静气的情绪转化也与这则神话故事的"叙事"路线完全吻合。这样的例子还可以举出几个。比如，据说贝多芬在完成了《F大调第一弦乐四重奏》（Op. 18－1）的时候，在钢琴上为朋友阿孟达（Karl Amenda，1777－1836）演奏了其中的第二乐章，并问他想象为何？阿孟达说那是一对恋人离别的情景。而贝多芬则说："我想象那是罗密欧与朱丽叶合葬在一起的景象。"① 这则故事的真伪也已经无从考证，但这却不失为聆听这部无标题作品的一块极好的叩门砖。

相比新近兴起的从叙事学对音乐进行研究的思路来说，音乐修辞学则是一个自古希腊便已存在的古老的学科。18世纪的音乐理论家约翰·沙伊贝（Johann Adolph Scheibe，1708－1776）在其出版于1745年的著作《音乐评论》（*Der Critisch Musikus*）中用表格的形式列出了部分修辞格：

① 参见李哲洋主编《最新名曲解说全集12·室内乐2》，大陆书店1980年版，第16页；钱仁康：《音乐的内容和形式》，钱亦平编《钱仁康音乐文选》（上册），上海音乐出版社1997年版，第211页。

**表 1 沙伊贝的修辞格①**



| | |
|---|---|
| exclamatio(Ausruf)(惊叹)： | 音乐惊呼 |
| dubitatio(Zweifel)(迟疑)： | 有意模糊节奏或和声的进行 |
| ellipsis(Verbeißung)(省略)： | 中断一个已经开始但尚未完全结束的段落 |
| hyperbaton(Versetzung)(倒装)： 移位，移动 | 将一个音符或一个乐句从其原有位置转移到不同的位置 |
| repetitio(Wiederholung)(重复)： | 一个段落的重复：可以是不同调里的重复 |
| paronomasia(Verstärkung)(扩增)： 强调 | "对一个已经得到表达的句子、字词或言语进行额外的新的、独特的和强调性的重复" |
| distributio(Zergliederung)(分散)： | "对一首作品的主要主题以这样一种方式呈示：它的每个局部均连续地和全面地得到加工" |
| antithesis(Gegensatz)(对比)： | "几个段落之间相互对比，以便使主要主题显得更加突出" |
| suspensio(Aufhalten)(悬置)： | "一个段落从某个远点开始并且通过大量的离题而进行了很长一段时间，因而使得听者总是不能察觉作曲家的意图" |
| interrogatio(Frage)(询问)： | 音乐疑问 |
| epistrophe(Wiederkehr)(结句反复)： | "一个段落的结尾在另一个段落结束时反复" |
| gradatio(Aufsteigen)(早期作家称之为 *climax*)(递进)： | "从一个弱的段落进行到更强的段落，由此而逐渐增强表现内容或音乐的重要性或重点" |
| ***Harmonishce Figuren*** **(和声性修辞)** | |
| transitus(regularis, irregularis)： | 弱经过音(规则的，非规则的) |
| syncopatio/ligature： | 延留音/连接音 |
| Fuge： | 模仿 |

正如帕特里克·麦克雷利斯所说："这些修辞格巧妙地捕捉到'感伤'风格的德国音乐以及这个世纪末的海顿、莫扎特和贝多芬音乐的修辞与演讲的特性……他的修辞格提供了一个进入音乐的表现特征与情感特征的途径，而这种特性正是现代的结构主义者的分析法经常缺少的。"② 麦克雷利斯用沙伊贝的修辞格对贝多芬《D大调钢琴奏鸣曲》（Op. 10—3）第三乐章进行分析也为本文对这部《$^{b}$E大调钢琴奏鸣曲》"显在叙事层"的分析提供了一个实例。

## 二
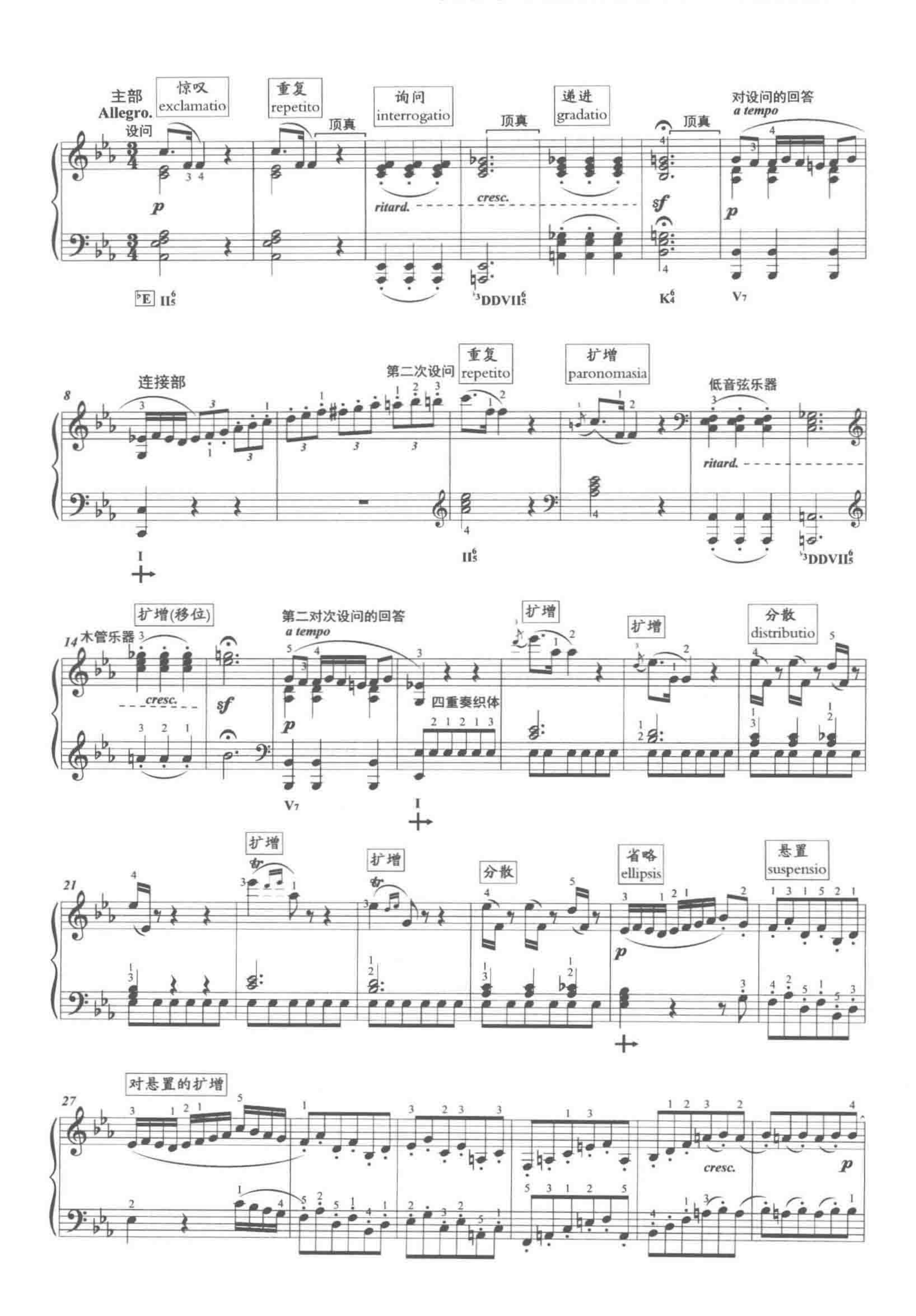
下面的谱例2是笔者用沙伊贝的修辞格（用方框表示）以及传统的结构主义式的乐句、调性、和声与曲式理论对贝多芬《$^{b}$E大调第18钢琴奏鸣曲》（Op. 31—3）第一乐章呈示部的局部进行的分析，从中我们可以看到音乐"显在叙事层"，甚至"潜在叙事层"的一些特征。
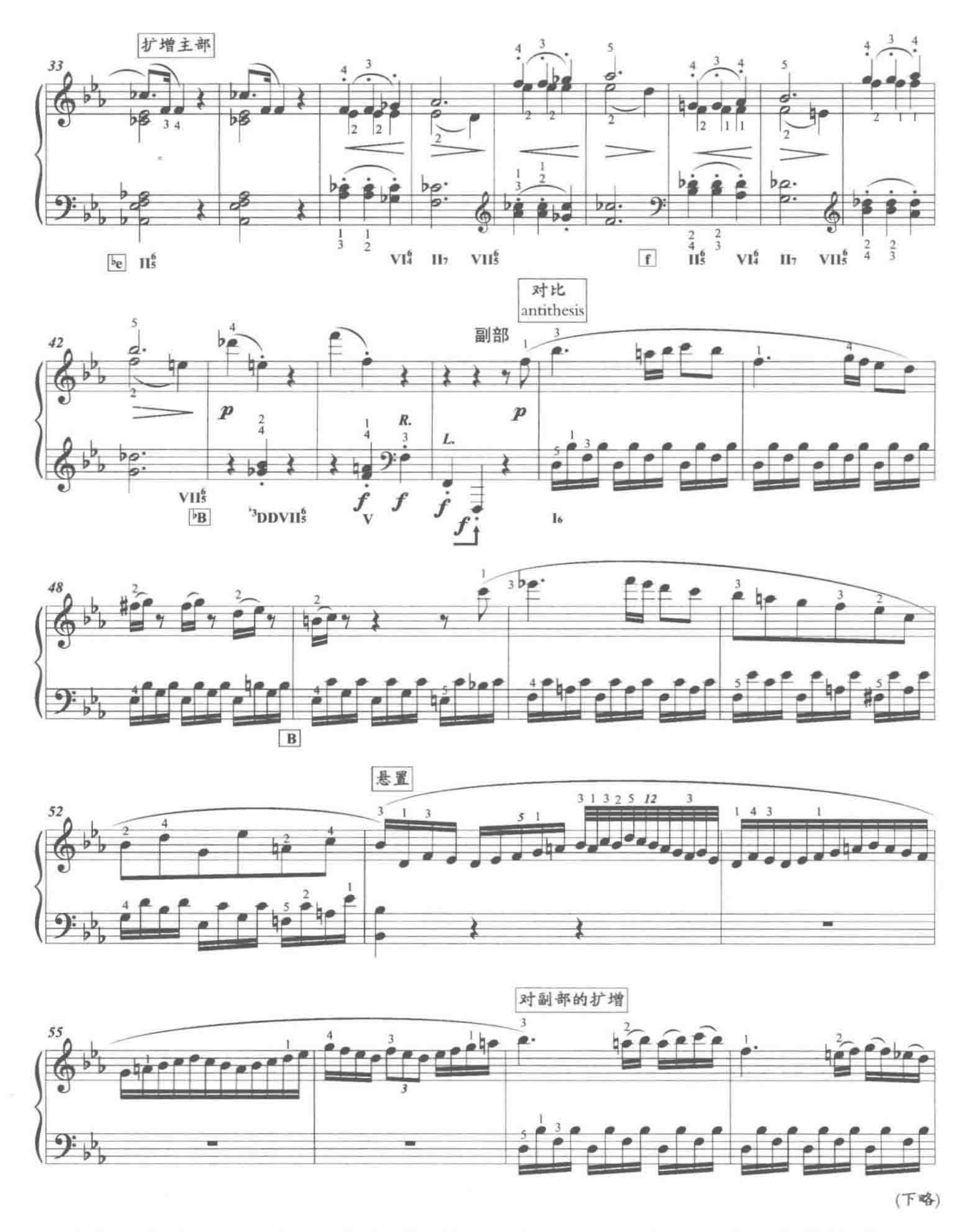
谱例2：贝多芬《$^{b}$E大调钢琴奏鸣曲》（Op. 31—3）第一乐章呈示部的"显在叙事层"③

---

①② 转引自帕特里克·麦克雷利斯《剑桥西方音乐理论发展史》第二十七章《音乐与修辞》，托马斯·克里斯坦森编，任达敏译，上海音乐出版社2011年版，第828页。两处较为准确的译法用黑框加以标注。

③ 关于这个乐章主部主题的划分存在着另一种观点，即主部主题结束于第17小节。本文认为这个主部主题是一个"单乐句乐段"或称"一句一部曲式"，并采用侵入终止（即谱例2中第8小节下方的"↛"所示）进入到连接部。


主部
Allegro.
惊叹
exclamatio
设问
重复
repetito
顶真
询问
interrogatio
ritard.
顶真
cresc.
递进
gradatio
顶真
sf
对设问的回答
a tempo
♭E II6 5
♭3DDVII6 5
K6 4
V7
连接部
第二次设问
重复
repetito
扩增
paronomasia
低音弦乐器
ritard.
I
II6 5
♭3DDVII6 5
扩增(移位)
木管乐器
cresc.
sf
第二对次设问的回答
a tempo
四重奏织体
扩增
扩增
分散
distributio
V7
I
扩增
扩增
分散
省略
ellipsis
悬置
suspensio
对悬置的扩增
cresc.




我们可以用这样的方法继续推进下去，对这部奏鸣曲第一乐章进行整体的“显在叙事层”分析；而仅从此呈示部的局部来看，就能够发现不少“潜在叙事层”的信息了，其中最有特点的是这个乐章主部主题的写法。

首先，乐章开始于，并且是在一个较低音区上的密集排列。贝多芬的此作是较早的一个开始于 $II_7$ 和弦的例子（或许是西方音乐史中最早的一次尝试）。此后的例子可以参

看舒曼《诗人之恋》（*Dichterliebe*，Op. 48）中的第五首《我愿把我灵魂陶醉》（*Ich will meine Seele tauchen*）和贝尔格《钢琴奏鸣曲》（Op. 1）第一乐章①的主部主题。需要指出的是，这个乐章与《d小调"暴风雨"钢琴奏鸣曲》（Op. 31－2）的第一乐章在开场的调性布局上具有一定的相似性——二者都是以非主和弦作为开始的；后者的开始是一个后句扩充的二句类乐段，而《♭E大调钢琴奏鸣曲》第一乐章的开始是一个终止式。

其次，这个乐章主部主题的写法令人疑惑——"因为其简单却并不幼稚"②。根据钱仁康先生的说法，此主部主题的体裁是萨拉班德——这或许是这个主部主题最富有特点之处！但是我们都知道萨拉班德是一种慢速的舞曲，而贝多芬为这部奏鸣曲的主部主题所写下的速度标记为Allegro。除了速度之外，这个主题具备了几乎全部萨拉班德的体裁特征，特别是对于3/4拍中第2、3拍的强调和严肃的性格。然而，就在乐曲的第3小节开始处，贝多芬写下了另一个速度记号*ritard.*，在经过了4小节的渐慢之后于第7小节回到了原来的速度（a tempo）；就在这渐慢的过程中，萨拉班德的另一个特征"略带沉思"③ 的意境彰显无遗——这一特征伴随着这一主题的每一次出现（性格变奏除外）。而当我们对于萨拉班德的体裁进行溯源，也不难发现早期的萨拉班德是"快乐并充满爱意的"④。由此，笔者认为，这个主部主题是一个"半遮半露"的萨拉班德——一方面，贝多芬利用Allegro的速度将萨拉班德"伪装"，似乎有意让人无法察觉；另一方面，他又在第3小节将速度放慢，似乎又在暗示着这里是萨拉班德。

对于贝多芬来说，他并不是经常用其他的体裁来塑造自己的奏鸣曲乐章，下面的表格反映出贝多芬奏鸣曲中其他体裁的运用情况。

**表2　贝多芬钢琴奏鸣曲中的"隐性体裁"⑤**

| 作品号 | 乐章 | 隐性体裁 | 预示和启发 |
|---|---|---|---|
| Op. 2－3 | 四 | 狩猎曲 | |
| Op. 7 | 一 | 狩猎曲 | |
| Op. 13 | 二 | | 预示肖邦《E大调练习曲》（Op. 10－3）的织体。 |
| Op. 26 | 四 | 练习曲 | 肖邦在《♭b小调奏鸣曲》的葬礼进行曲乐章后也安排了类似无穷动的乐章。 |
| Op. 27－1 | 一 | 幻想曲 | |
| Op. 27－2 | 一 | 夜曲 | |

① 关于贝尔格这部钢琴奏鸣曲的分析，可参看本文作者《简析贝尔格〈钢琴奏鸣曲〉（Op. 1）的楔子结构》，《音乐艺术》2006年第3期。

② Kenneth Drake：*The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*，Indiana University Press，p. 183.

③ 汪启璋、顾连理、吴佩华编译：《外国音乐辞典》，钱仁康校订，上海音乐出版社1988年版，第671页。

④ Patricia Ranum："Audible Rhetoric and Mute Rhetoric The 17th－Century French Sarabande"，*Early Music*，Vol. 14，No. 1（Feb.，1986），p. 22. 关于萨拉班德的体裁溯源，可以参看此文章。

⑤ 图表来自钱亦平教授于2007年10月6日在上海音乐学院国际钢琴大师班上的讲座，本文作者在原有基础上补充了三个例子，依次是：Op. 2－3、Op. 7和Op. 53。

续表

| 作品号 | 乐章 | 隐性体裁 | 预示和启发 |
| --- | --- | --- | --- |
| Op. 27－2 | 二 | 谐谑曲－小步舞曲 | |
| Op. 31－1 | 二 | 小夜曲 | 卡尔·车尔尼认为具有浪漫曲或夜曲的气质。 |
| Op. 31－3 | 四 | 谐谑曲－练习曲 | 阿萨菲耶夫认为像塔兰泰拉，巴杜拉－斯柯达认为是一首很棒的练习曲。 |
| Op. 53 | 三 | 塔兰泰拉 | |
| Op. 54 | 二 | 托卡塔 | |
| Op. 79 | 一 | 圆舞曲 | |
| Op. 110 | 三 | 咏叹调、宣叙调 | 安东·鲁宾斯坦：贝多芬赋予这首 Adagio 以咏叹调的特性。 |

相对于贝多芬而言，莫扎特在其钢琴奏鸣曲中使用了更多的隐性体裁。

**表 3 莫扎特钢琴奏鸣曲中的隐性体裁**[①]

| | | | | |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 小步舞曲 | K280 I P | K283 I P | K570 I P | |
| 西西里舞曲（田园曲） | K280 IIB1－8 | K331 I T | | |
| 波兰舞曲 | K281 III | K284 II | | |
| 吉格 | K311 III | | | |
| 加沃特 | K281 III | K284 III T | K533 III | K570 III |
| 阿勒曼德 | K533 I | | | |
| 骑士音乐（狩猎曲） | K280 III | K283 III | K332 III | K576 I |
| 骑士音乐（号角） | K311 I B15－16 | | | |
| 辉煌风格 | K283 I B16－22 | K311 I B11－12 | K545 I B5－12 | K310 I B23－35 |
| 歌唱风格 | K283 I S | K457 S | K545 I P | K570 I S |
| 土耳其音乐 | K331 I Var. VI | K331 III P | | |
| 风笛和摩塞塔风格 | K331 I T | | | |
| 小步舞曲 | K280 I P | K283 I P | K570 I P | |
| 狂飙突进风格 | K310 I | K475 Allegro | K475 Piu Allegro | |
| 善感风格 | K309 II | K332 II | K333 II | |

① 表中，罗马数字表示乐章，P 指主部主题，S 指副部主题，T 指连接部主题，B 指小节。
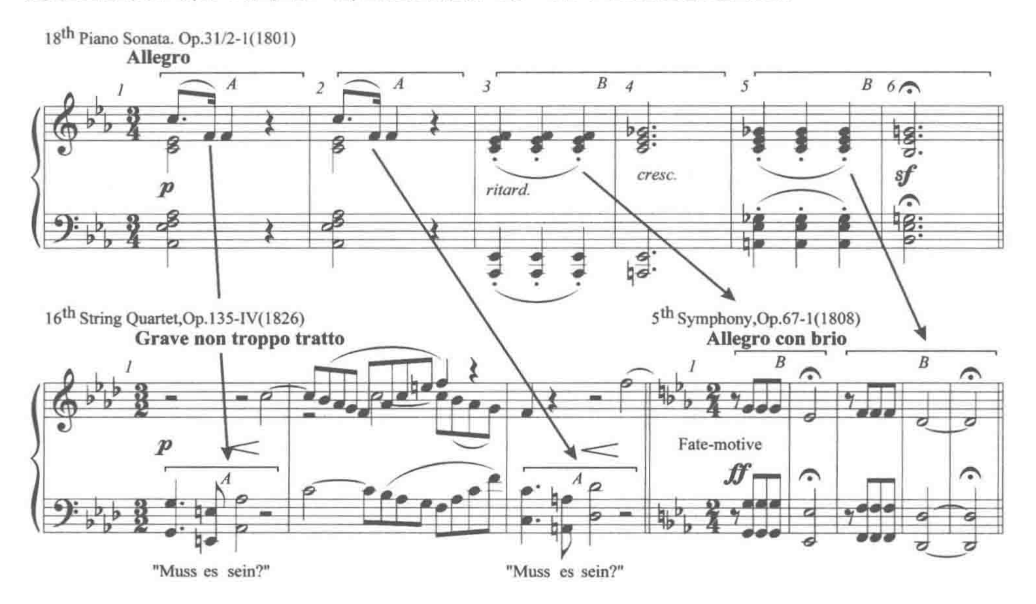
续表

| 幻想风格 | K311 II | K475 Adagio | | |
|---|---|---|---|---|
| 传统复调风格 | K281 I B22－26 | K576 I B9－15 | | |
| 协奏风格 | K309 I | K311 I P | K457 I P | |

我们发现莫扎特的钢琴奏鸣曲中并未出现萨拉班德，贝多芬的钢琴奏鸣曲中出现这个体裁也是独此一处。对于贝多芬的时代，接触到的萨拉班德无非是在巴赫一代所留下的作品之中，目前也很难证明贝多芬更加了解早期萨拉班德“快乐并充满爱意的”特点。因此，对于这个乐章主部主题较有说服力的解释就是这是一首“半遮半露”的萨拉班德。然而促使贝多芬如此创作的原因是什么呢？我们暂且将这个问题悬置，来继续捕捉这个乐章中“潜在叙事层”的其他信息。

此外，这一主部主题的设问及回答的语气暗示出了与贝多芬日后创作的某些联系。迪米特里·斯米尔诺夫（Dmitri Smirnov）指出了这个主题的两个动机（A 与 B）与其《第 16 弦乐四重奏》（Op. 135）第四乐章的主题和《第五交响曲》第一乐章“命运动机”之间的相似性。①

谱例 3：贝多芬《♭E 大调第 18 钢琴奏鸣曲》（Op. 31－3）第一乐章与其《第 16 弦乐四重奏》第四乐章和《第五交响曲》第一乐章在主题上的联系②




---

① Dmitri Smirnov: *The Anatomy of Theme in Beethoven's Piano Sonatas*, p. 112, Verlag Ernst Kuhn, 2008.

② 同①，第 111 页。

再次，在接下来的连接部中，第10小节立刻出现了对主部主题的展开。这是贝多芬音乐创作中的一个非常重要的变化，这种具有主题变形意味的动机展开方式在贝多芬之前的创作中，至少是钢琴奏鸣曲的创作中所没有的——原本主部主题较为严肃的音乐形象在这里“摇身一变”，具有了谐谑性，特别是在第11、18和19小节中增加了装饰音。“这首奏鸣曲的开场是一个对话，热情和冷嘲热讽相对立。”[①] 此外，在连接部中就对主题进行展开在贝多芬的早期创作中也是不多见的；甚至在第33—38小节出现了同主音小调。

再次，第12—15小节是可以看成是对“低音弦乐器”和“木管乐器”交替演奏的模仿；而更有意义的是在第17—25小节出现了四重奏式的织体，因为这里与其《E大调钢琴奏鸣曲》（Op. 14—1）的第16—21小节非常类似——低声部的八分音符持续音提示出大提琴用“分弓”的演奏，而贝多芬最初想将后者写成弦乐四重奏。[②]

第43小节中，$^{\flat}$B大调上德意志增六和弦（$^{\flat 3}DD_{VII}$）到属和弦的进行将整个呈示部划分为两个性格不同的部分。在此之前的主部和连接部中，出现的两次*ritard.*（第3小节和第12小节）、两次𝄐（第6小节和第15小节）以及第35—43小节蹇涩的音型都赋予了这一部分“走走停停”的感觉，这与之后较为舒展的副部和结束部形成了鲜明的对照。

最后，伊利诺斯大学音乐学院（University of Illinois，School of Music）教授肯尼斯·德雷克（Kenneth Drake）的分析也可以为本文所用，尽管这一分析有些极端，但其结论却有着部分的合理性。德雷克教授提出，“除了主题直截了当（或是变奏）的陈述之外，这一乐章的旋律材料主要是下行的，包括两连音音型和第二主题”；“与这个动机关系较远的是那些包括了一个下行颤音及其解决，和一系列这样的短颤音……如果这个快板乐章中那些立即反复的乐句也计算在内的话，总计大概是这一乐章一半的小节数。”[③] 单看这一结论，即这一乐章一半的音型是下行的，这必然会让人联想到“严肃”，甚至“伤感”；尽管事实并非完全如此，但是由第一主题所确立的这一乐章的基本基调确实是严肃的[④]，那些具有谐谑特征的下行音型以及欢愉的副部主题也没有改变这一基本基调。

从上面的分析我们可以得出下面音乐潜在叙事层所体现出的特殊性，即具有“潜在叙事性”的方面：

---

① Charles Rosen：*Beethoven's Piano Sonatas：A Short Companion*，p. 174，Yale University Press，2002.

② 参见《贝多芬1802年7月13日致莱比锡的布赖特科普夫和黑特尔出版公司》，《贝多芬书简》（上册），杨孝敏译，广西师范大学出版社2002年版，第54—55页；Michael E. Broyles：“Beethoven's Sonata Op. 14，No. 1，Originally for Strings?”，*JAMS*，Vol. 23，No. 3（Autumn，1970），pp. 405—419和Carl Schachter：“Beethoven's ‘Sketches for the First Movement of Op. 14，No. 1：A Study in Design’”，*JMT*，Vol. 26，No. 1（Springm 1982），pp. 1—21。

③ Drake：*The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*，pp. 184—185.

④ 这当然还与演奏者的演奏速度有关。

1. Allegro 速度但是又带有 *ritardando* 的萨拉班德的主题；

2. 主部主题开始于 $II_7$ 和弦；

3. 具有性格变奏特点的主题展开方式；

4. 融入了四重奏和管弦乐队织体；

5. 以第 44—45 小节$^{b}$B 大调属和弦为界的两个不同性格的呈示部，但音乐的基本基调是严肃的。

上述问题是需要作出回答的，即要对这些“潜在叙事层”所具有的“意象叙事”作出回答——音乐作品所体现出的特殊性是音乐分析过程中最需要关注的，对这些特殊性的研究也有可能让我们理解作曲家独特的构思，进而理解作品中具有特殊意义的叙事内容。

下面是这部奏鸣曲余下三个乐章中具有特殊意义的叙事方式：

第二乐章是一首非常特殊的谐谑曲，查尔斯·罗森认为这是“贝多芬所有谐谑曲中最为幽默的之一”[①]。奇特之处体现在：

1. 2/4 拍的谐谑曲；

2. 谐谑曲乐章出现在奏鸣曲套曲慢乐章的位置上，这一乐章安排可以看作其《d 小调第 9 交响曲》（Op. 125）的先驱；[②]

3. 同上一乐章一样多次出现 *ritard.*；

4. 在前 35 小节之内音乐的力度就从 pp 上升到了 ff；

5. 结构上为奏鸣曲式。

这部奏鸣曲的第三乐章[③]似乎是整部奏鸣曲最为“规范”的一个，但是笔者却认为其有着最为“特殊”的修辞，这主要体现在体裁方面，因为此乐章已经不再是一首小步舞曲了，这需要作更具体的说明。

首先是这一乐章的速度。

---

① Rosen：*Beethoven's Piano Sonatas*，p. 176.

② 许多学者的著作指出了这个现象，比如 Donald Francis Tovey：*A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (Revised Edition)*，p. 133，The Associated Board of the Royal School of Music，1998。

③ 法国作曲家圣桑曾根据此乐章的主题在 1874 年写过一首双钢琴的变奏曲，Op. 35。

表 4 贝多芬钢琴奏鸣曲小步舞曲乐章的速度①

| 作品号 | 标记 | 节拍 | 时值单位 | C1 | C2 | S1 | S2 | K | B |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Op. 2—1 III | Menuetto. Allegretto | 3/4 | 𝅗𝅥.= | 69 | 72 | 58 | 54 | 66 | 54 |
| Op. 10—3 III | Menuetto. Allegro | 3/4 | 𝅗𝅥.= | 76 | 84 | 92—100 | 76 | 72 | 72 |
| Op. 22 III | Minuetto | 3/4 | 𝅗𝅥.= | 120 | 126 | 100 | 96 | 116 | 92 |
| Op. 31—3 III | Menuetto. Moderato e grazioso | 3/4 | ♩= | 88 | 96 | 96 | 92 | 80 | 80 |
| Op. 49—2 II | Tempo di Menuetto | 3/4 | ♩= |  | 112 | 120 | 112 | 92 | 92 |
| Op. 54 I | In Tempo d'un Menuetto | 3/4 | ♩= | 108 | 120 | 120 | c. 120 | c. 104 | c. 108 |

从上表可以发现，Op. 31—3 的第三乐章在所有《贝多芬钢琴奏鸣曲》的小步舞曲乐章中是速度最慢的。尽管所有的字典在描述小步舞曲（Minuet）的时候都会说到其中庸或慢的速度②，但是贝多芬《♭E 大调第 18 钢琴奏鸣曲》第三乐章中的小步舞曲的舞曲因素已经被大大降低③，更多具有的是抒情性；并且，从贝多芬在其创作中用更快的速度和喧闹戏谑风格的谐谑曲来代替小步舞曲这一事实可以得知，贝多芬更希望在一个慢乐章之前或是之后采用一个相对较快的乐章。综上，笔者认为这部奏鸣曲的第三乐章已经超越了小步舞曲的体裁，而可以被看成是一首浪漫曲。

从演奏上来说，这个乐章所具备的抒情性也非小步舞曲的性格，一个关于演奏分句的问题可以立刻将这个乐章与小步舞曲相区别（谱例 4a 和 b 之间分句的区别用箭头标识）。

谱例 4：贝多芬《♭E 大调第 18 钢琴奏鸣曲》第三乐章

a. 不可靠的记谱

---

① 图表摘自 You－Whai Tsao：*Beethoven's Tempo in His Thirty－two Piano Sonatas*，pp. 44－49，DMA，Claremont，Califirnia，1996. 图表第一行缩写字母含义如下：

C1＝卡尔·车尔尼：*Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*，*Op.* 500（1864）中的节拍器标记。

C2＝卡尔·车尔尼在其 Simrock 的刊本（1856－1868）中的节拍器标记。

S1＝Schnabel 在其由 Simon & Schuster 出版的刊本（1935）中的节拍器标记。

S2＝Schnabel 录音（1932－1935）的速度。

K ＝Wilhelm Kempff 录音（1964－1965）的速度。

B ＝Daniel Barenboim 录音（1966－1969）的速度。
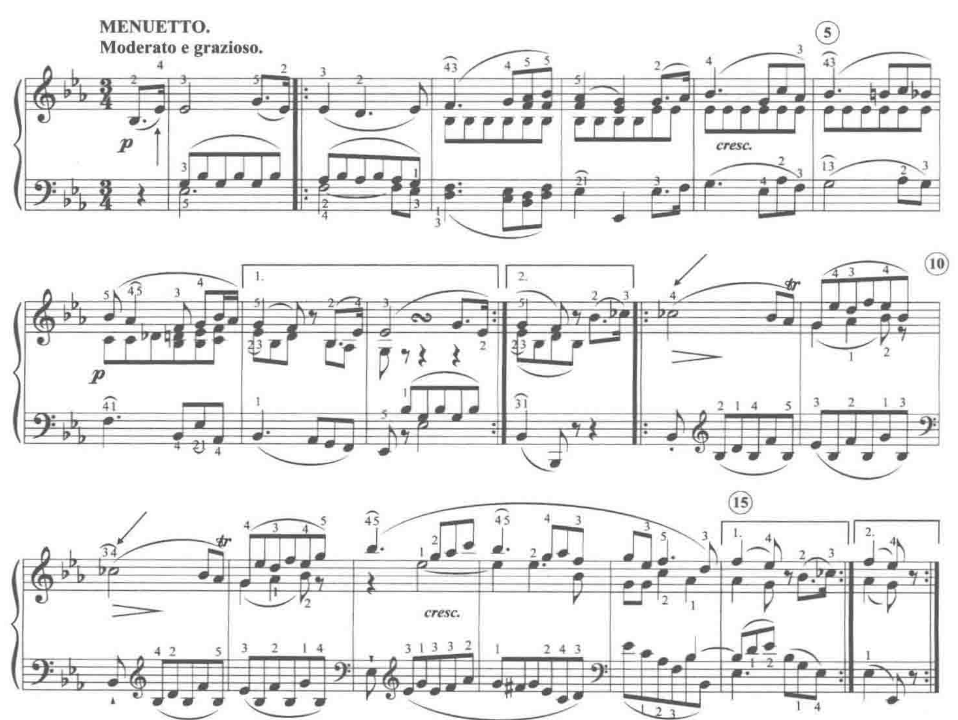
② Meredith Ellis Little："Minuet"[0]，Ed. Stanley Sadie，*New Grove Dictionary of Music and Musicians II*.

③ 尽管巴赫、贝多芬等作曲家笔下的小步舞曲、加沃特等并非是为舞蹈伴奏所用，但是其中的大部分都有着明显的舞蹈特征，这一点与本文所探讨的这部奏鸣曲的第三乐章截然不同——显然，后者的抒情性远远大于其舞蹈性。

**Menuetto.**
**Moderato e grazioso.**

*p* *cresc.* *p* *cresc.*

b. 与此奏鸣曲首版相同的 Heinrich Schenker 所编 Universal Edition



是否弱起并非是确定小步舞曲这一体裁的标志，但是贝多芬在这里显然是要将 a 中所标记的长乐句的开头与余下的部分分开——从曲式角度来看，毫无疑问这是一个大乐句，但是贝多芬在这里所要的是情感的起伏，特别是在第 10 和第 11 小节之间，贝多芬用连线所划分出的两个乐节完全有理由让我们在演奏的时候将弱起的开头“剔除”出去，而把第 1、9、11 等小节的下拍作为乐句的开始（注意第 9 小节开始处旋律声部下方的渐弱记号）。这听起来似乎有些夸张，但是这种演奏的心理可以很好地体现出贝多芬的记谱，而且不会破坏大乐句的整体感。

当我们再以这样微妙的分句和演奏心理来审视小步舞曲这一体裁的时候则不难发现，这样的音乐是与传统的小步舞曲完全不同的。

此外，此乐章 Menuetto 和 Trio 之间没有调性的对比，全乐章稳定在$^{b}$E 大调上（Trio 的 a 段结束在$^{b}$B 大调），没有使用 da capo 反复而是写出了完整的再现部分，以及通篇四重奏的织体[①]（这特别与传统意义上 Trio 中的三个声部相背离）都让我们有理由认为这个乐章的体裁并非是贝多芬所说的小步舞曲，而更类似于浪漫曲。

笔者认为，这一特殊的“体裁修辞”必然赋予了这一乐章特殊的叙事内容。

到此为止，我们已经看到了三种音乐体裁在这部奏鸣曲中产生了变化：快慢交替的萨拉班德、2/4 拍的谐谑曲以及更接近浪漫曲的小步舞曲。那么第四乐章的体裁是什么呢？贝多芬是否想利用不同的体裁以及对体裁的“饰变”来进行“叙事”呢？

根据本文表 2，阿萨菲耶夫院士认为第四乐章的体裁是塔兰泰拉[②]，巴杜拉一斯柯达认为这是一首练习曲。显然，阿萨菲耶夫的理解更胜一筹——笔者认为，这一乐章具备了几乎全部塔兰泰拉的特征。

速度极快的 6/8 拍意大利舞曲，通常有互相交替的大调段和小调段。

……

从 15 世纪到 18 世纪，有许多故事叙述塔兰泰拉舞曲的传奇般作用，说它是治疗被大型毒蜘蛛塔兰泰拉咬伤的唯一方法。舞曲和蜘蛛的名称都得自意大利南方一市镇名——塔兰托。[③]

下面的文字也表达了与笔者同样的观点：

在这首乐曲的第一主题中，几个塔兰泰拉的典型特征一望而知。*Presto con fuoco* 的速度看起来特别具有动感，因为左手有持续不断的八分音符。第 11 小节开始处[④]，右手包含了大量成对的反复音。旋律也采用了典型的塔兰泰拉节奏，其中二连音强调

---

① 我们亦可以来这样理解这个乐章，如果为其“配器”的话，那么 A 可以看成是弦乐合奏，而 B，即 Trio 则为木管乐器演奏的段落。

② 罗森亦认为此乐章为塔兰泰拉，参见 Rosen：*Beethoven's Piano Sonatas*，p. 177.

③ 汪启璋等编译：《外国音乐辞典》，上海音乐出版社 1991 年版，第 766 页。

④ 此处应为第 12 小节，或许是原作者将弱起小节也计算在小节数之中了。

了每一小节的强拍。[①]

很容易就可以在乐谱中发现这些塔兰泰拉的特征，如 Presto 的速度、6/8 的节拍、第 20—24 小节和第 28—32 小节之间$^{b}$E 大调和$^{b}$e 小调的交替，以及从第 12 小节之后大量出现的成对的反复音和始于弱拍止于强拍的二连音。在贝多芬《钢琴奏鸣曲》中，另一个运用了塔兰泰拉来构建乐章的例子是就在这部《$^{b}$E 大调钢琴奏鸣曲》创作之后的《C 大调钢琴奏鸣曲》（Op. 53）的第三乐章中，这两处皆为终曲乐章。但是二者不同的是，前者通篇都是由塔兰泰拉体裁构成的，而后者中，塔兰泰拉仅出现在回旋曲式的三个插部之中。

运用塔兰泰拉，其象征意义，或其隐性叙事的内容不言而喻，即获得新生。

## 三

当我们完成了“显在叙事层”和“潜在叙事层”的分析之后，不妨再来了解一下其他理论家对这部作品进行的描述。

荣格·戴姆斯（Jörg Demus）：

> 大自然的作品：第一乐章中具有丰富内涵的音型化的第一和第二主题，好像是受到了鸟叫的影响；Presto，一个狩猎的乐章（因此在法国被称作“猎歌”）；田园曲，但是这里颠倒了顺序——更像是作为一种情感表现的绘画——风景画。[②]

唐纳德·弗兰西斯·托维（Sir Donald Francis Tovey）爵士：

> 这部作品有如此完美的平衡，优雅的喜剧和抒情的美。[③]

此外，阿诺德·谢林（Arnold Schering）将这部奏鸣曲用莎士比亚《皆大欢喜》（*As You Like It*）来解释，并且把所有的音乐都填上了这部戏剧中的词。[④]

但是，这些评价都未涉及这部作品的“意象修辞”。当我们进行了音乐文本的实证性分析和研究之后，或许可以从历史性和思辨性两个方面继续入手，对这些音乐文本中的特殊性作进一步解读。

---

① Myron D. Brown：*The 19th Century Tarantella for Piano*：*A Pedagogical Guide to Performance and Leveling*，DMA of University of Cincinnati，2011.

② Jörg Demus：“Sonata Opus 31/3 Es—Dur”，Ed. Jörg Demus and Badura—Skoda，*The Piano Sonata of Ludwig van Beethoven*，1970，p. 116.

③ Donald Francis Tovey：*A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*，1931，p. 130.

④ Arnold Schering：*Zur Erkenntnis Beethoven*：*Neue Beitrage zur Deutung Seiner Werke*，Würzburg—Aumühle：Konard Triltsch Verlag，I，1938，pp. 13—28.

《$^{b}$E 大调钢琴奏鸣曲》（Op. 31—3）创作于 1802 年，而就在 1802 年的春天，贝多芬来到了维也纳郊外的海利根施塔特。在这里，贝多芬除完成了他的《第二交响曲》、作品 30 号的《小提琴奏鸣曲》、作品 33 号的《七首钢琴小品》以及可能作品 31 号的前两首《钢琴奏鸣曲》之外，他还写下了著名的《海利根施塔特遗嘱》（*Heiligenstadt Testament*），这是在他去世之后发现的，遗嘱开始标记的时间是 1802 年 10 月 6 日，结束的时间是 10 月 10 日。这一日期正处于他在情绪波动的低谷期，而且这个遗嘱一直被认为是他绝望的一个见证。①

1802 年 10 月 18 日，贝多芬写信给布莱特科普夫和哈特尔出版社：

> 我已经创作了两套变奏曲，一套由八个变奏组成，另一套由 30 个变奏组成。这两套变奏曲均以全新的方式写成。

贝多芬在这里所说的两部变奏曲即 Op. 34 和 Op. 35。这两套采用全新的方式写作的变奏曲最早出现在一本名为“Kessler”的草稿本上。这个草稿本贝多芬从 1801 年的秋天一直使用，直至他离开海利根施塔特。特别值得注意的是，就在这个草稿本上，还出现了 Op. 31—1 和 Op. 31—2 两部作品。

《$^{b}$E 大调钢琴奏鸣曲》（Op. 31—3）的草稿写在 Wielhorsky 草稿本上，这一草稿本可能是贝多芬在 1802 年初使用的。因此，这部作品是与 Opp. 34、35 同时或是稍后完成的。但是这部奏鸣曲并未与 Op. 31 的其他两首一起寄给出版商，而是在 1803 年与《悲怆奏鸣曲》一起出版的。

路德维希·芬舍尔（Ludwig Finscher）也曾指出：

> 这部奏鸣曲本来计划是要作为一套三部奏鸣曲的第三部，但是很晚才寄出，这是因为这部作品给贝多芬制造了不小的麻烦。② ……相比而言，是一个很长的作曲时间。③ ……这部$^{b}$E 大调奏鸣曲在贝多芬确立“新的道路”中是一部特殊的作品。④

需要指出的是，芬舍尔在此处所说的新的道路，即 new way 与贝多芬在信中所说

① 参见 Joseph Oseph Kerman，Alan Tyson：“Beethoven”[5. 12]，Ed. Stanley Sadie，*New Grove Dictionary of Music and Musicians II*.

② Ludwig Finscher，“Beethoven Klaviersonate opus. 31，3. Versuch einer Interpretation”（Beethoven's Piano Sonat Opus 31，3：An attempt at an Interpretation），Lduwig Finscher and Christoph—Hellmut Mahling，eds.，*Festschrift für Walter Wiora zum* 30. *Dezember* 1966，（Commenorative Issue for Walter Wiora on the 30th of December，1966），Bärenreiter—Verlag Kassel，1967，p. 387.

③ 同②，第 388 页。

④ 同②，第 396 页。

的新的方式，即 new manner 是有较大差别的。

这的确是一部与众不同的作品。连同 Op. 31 的前两首奏鸣曲在内，这一组作品被看成是贝多芬钢琴奏鸣曲创作的转折点，这是毋庸置疑的。

当我们结合了这部奏鸣曲的创作历史，我们已经可以对其音乐文本中的特殊性进行“意象修辞”层面的解读了。其中，最为明确的是这部奏鸣曲第四乐章塔兰泰拉这一体裁的运用，这无疑隐喻了贝多芬走出了其人生的最低谷，而获得了新生。

通过上面的分析，我们可以用这样的词语来描述这部作品：

第一乐章：否定；

第二乐章：讽刺；

第三乐章：告别；

第四乐章：新生。

或许我们还可以作这样大胆的猜测：用萨拉班德这一古老的体裁作为对其以往人生或是其一度消沉人生的象征——而这些古老体裁本身也是早已被贝多芬抛弃的，正如他一定要用谐谑曲来替代小步舞曲一样——他借用了萨拉班德这一体裁，并不断在第一乐章中用下行的音型不断将其“否定”。从这个意义上说，这个乐章的奏鸣曲式也与以往那种对主部、副部主题进行不断“阐释”、不断“论证”的写作方式大异其趣；这完全可以看成是一篇“驳论文”——贝多芬采用了萨拉班德的体裁，但却用各种方式，如由 rit. 和休止符所造成的蹇涩的音乐进行、谐谑性质的变奏、大量下行的音乐进行以及带有欢愉气质的副部主题等来将这一主部主题不断加以否定。

在之后的乐章中，贝多芬采用了戏剧性的嘲讽语气，或许是对于自我人生的嘲讽，或许是对于人生的嘲讽（第二乐章）；之后，他用了名存实亡的、抒情的“小步舞曲”来向过去告别（第三乐章），而作曲家最终战胜了自己，获得了新生（第四乐章）。

笔者同时认为，这部奏鸣曲并非是“开创了一条新路”，而是贝多芬在用音乐的修辞向我们叙事：对过去的告别。

最后，让我们回到修辞学和叙事学的理论中来。

简言之，音乐的修辞方式就是“怎么说”的问题，音乐的叙事就是音乐“说了什么”的问题；如何用修辞来叙事就可以解释为“用什么样的作曲方式说了什么事情”，当然这里的“事情”可以指一种情感、一种思想、一个事件、一部文学作品、一种哲学/美学观念……

音乐叙事学和修辞学时时提醒我们精读乐谱的重要性，或许只有关注到某一时代某一作家某一作品中特殊的“修辞”和“叙事”并对其进行深入探究，我们才能逐渐领悟到作品本身的美感所在，这对于无标题音乐来说尤为重要。

最后，笔者想用《庄子》中的一句话“物物而不物于物”作为本文的 Codetta。冯友兰先生将其译为“Using things as things，but not used by things as things”。“物

物”为“以物为物”之意，就是说物就是物，没有人为的东西施加于其上；“物于物”意为“被物所物役”，对物的追求便会导致被物所役使。此句话的意思是“利用物而不受制于物”；陈鼓应先生解释为“主宰外物而不被外物所役使”。

任何新的理论和新的体系永远是我们进行学术研究、认识世界的工具，叙事学和修辞学的理论也是如此，它们给我们提供一种看问题的新视角；如何“物物”而避免“物于物”是我们在运用这些新的理论方法时一定要谨记的。

**作者附言**：上海音乐学院“国家重点学科——音乐学特色专业”项目资助（项目代码：050402）。

**作者简介**：邹彦（1975— ），博士，上海音乐学院音乐学系教授，硕士研究生导师。研究方向：音乐作品分析。

原载《黄钟》2014年第4期

葛雅琳

# "前沿与对话——中青年音乐理论家论坛"综述

为加强不同音乐理论学科间的对话与交流，促进音乐理论研究的整体发展，2012年11月30日至12月1日，华南师范大学音乐学院与中国音乐美学学会、中国音乐史学会、西方音乐学会联合举办，华南师范大学音乐学院承办的"前言与对话——中青年音乐理论家论坛"在广州隆重召开。来自全国各大音乐学院、艺术学院以及一些知名师范大学音乐院系的50余位中青年音乐理论家共聚一堂，就音乐美学、音乐符号学作曲技术理论、中国音乐史学、西方音乐史学、民族音乐学、音乐教育学、音乐心理学、音乐考古学等多学科的前沿问题热点问题难点问题展开研讨，是一次前沿性、跨学科对话。

本次论坛的发言讨论分成8个单元进行，根据会议主题，讨论内容集中显示在以下几个方面：

## 一、 关于当前音乐理论研究中存在问题的思考与批评

近二十年来，我国音乐理论研究在学术成果、研究方法、科研立项以及队伍建设等方面均获得了不俗的成就。然而，从事音乐理论研究的学者们远未满足于此，他们敏锐地观察及意识到现在音乐理论研究中存在的问题，并积极思考解决这些问题的途径。在此，参与论坛的专家学者围绕对音乐理论文本编辑的认识、乐律学研究中存在的问题、学术规范问题、音乐史学研究中出现的问题、音乐哲学思维问题以及音乐分析学应用之相关问题等方面展开了讨论。

中央音乐学院陈荃有教授以《音乐理论文本编辑——由实践到理论的提升》为题发言。陈荃有从"文本"、"编辑"、"出版"等重要概念的解析、音乐文本编辑实践的历程与基本特质、创建音乐文本编辑理论的现实迫切性等多方面深入探讨了音乐理论文本编辑理论建构之现状及其亟待解决的问题。陈荃有期望：通过整理编订适应当代文本撰写的"参考"规则，通过著作、讲学等引起业界对文本规范问题的适当重视，

通过教学、示范、实践，提升学界尤其是青年学人的文本自我编辑能力和水平。并以这些努力及所取得的成果，实现音乐文本呈示的规范化。

中国艺术研究院李宏锋副研究员以《从“心理—物理关系”角度对律学研究若干问题的思考》为题发言。李宏锋认为，以“音高或音体系的精密规定”为基础的律学应注重乐音带给人们的心理体验。因此，有必要反思律学研究中的若干基本概念，阐述律学理论研究回归音响的必然性及进一步明确律学研究的目的。李宏锋认为，律学理论研究应以心理音高感知为旨归。律学研究中的“脱离听觉心理感知”和“唯数理是尊”的误区应受到重视并加以纠正。此外，律学研究还应关注心理物理学与心理声学的新成果，不能将自身隔绝于科学发展之外。

武汉音乐学院王洪军教授以《中国乐律学建构相关问题之思考》为题发表讲话，探讨了今之乐律学与古之乐律学之内涵、今之乐律学相关理论的古文献解读、今之乐律学与文化关联的适度阐释三个方面的内容。王洪军认为，今之乐律学是继承了古之乐律学传统的乐律学，但其研究范围要比古之乐律学窄。在乐律学研究中，我们对待古文献应客观严肃。中国古代音乐技术理论相关文献的构建叙述应关注“文化”存在，不应孤立抽取技术理论而建构之。反之，过度解读也是不合适的。总之，在相关文化阐释时应遵守“更好理解把握中国古代的音乐技术理论”这一宗旨。

天津音乐学院方建军教授以《研究方法与学术规范——当前音乐学研究有关问题讨论》为题发表讲话。方建军教授认为，目前音乐学研究中存在着以下一些问题：1. 学术查新没有达到历史与逻辑的统一。2. 民族音乐学的研究中，音乐本体与文化未有机地联系起来。3. 生搬硬套、随意使用国外学者的理论、方法、技术及观点。4. 未将在田野考察中所获得的资料充分使用并进行多次细致的考证和研究。5. 空谈方法论，从方法到方法，不进行研究实践。方建军呼吁，以上问题应引起学界的重视。

中国艺术研究院音乐研究所研究员李岩以《中国音乐“现代性”及近现代音乐史分期质疑》为题发言。李岩教授认为将中国音乐的“现代”时间界定为 1919 年是不合理的，因为在当时音乐的“现代”特征尚未出现。李岩指出中国音乐的“现代性”及其“现代化”是一个不可回避或绕开的问题，引起了一系列的长期争论。李岩谈到，将 1919 年作为中国近现代音乐史的分期，与政治和意识形态相关，是按 1919 年的“新民主主义论”的出现为划分标准。而关于音乐史时期的划分我们更应在尊重音乐自身的发展特点的基础上，对其进行研究和探讨。

南京艺术学院范晓峰教授以《有关音乐哲学的几个基本问题》为题发言。范晓峰指出，音乐哲学所涵盖的是人类对音乐现象做出整体思考后的知识和智慧，它以观念、概念或实践行为的方式加以存在。范晓峰认为，哲学主要思考该事物对我们来说有什么意义？其始终保持一种主观意识。从根本上讲，哲学是传授一种如何思考的道路，一种看待问题、分析问题、论证问题的方法。最后，范晓峰指出，当今时代，人

人都愿意接受那些直接的、现成的答案，哲学思维在减退，甚至消失。虽然我们每个人只能走那么远，但人类哲学思维活动仍将持续。

华南师范大学音乐学院冯长春教授以《“重写音乐史”史学思潮的回顾与反思》为题发言。冯长春介绍，长期以来，中国近代音乐史学依然无法离开“大跃进”中奠定的那些蓝本和史料基础，这对近代音乐史学研究产生了消极影响。“重写音乐史”的争鸣正是因此而提出。冯长春从“重写音乐史”思潮的争鸣始末、原初内涵、泛化内涵、史学效应以及未来期盼五个方面阐述了他的观点并提出思考：历史评价的客观性在哪里？如何处理历史客观性与史学主观性之间的关系？音乐史学研究是否存在民族音乐学所强调的“他者”与“我者”，“融入”与“跳出”的问题？他认为，从实践的角度看，真正撰写出更多以音乐文化发展为历史逻辑和尊重历史、合乎史实的中国近现代音乐史学著作，依然任重道远。

中国音乐学院谢嘉幸教授以《音乐学分析在音乐理论研究中的意义与作用》为题发言。谢嘉幸认为，音乐学分析的任务是“将某一音乐结构化解为较简单的组成要素，并探讨这些要素如何生成、发展以及在特定意义结构中的作用。音乐的音响结构是音乐作为人的活动结构”。谢嘉幸探讨了关于音乐学分析在音乐研究中的四个主要作用并探讨了音乐分析的可能性：1.“分析”与“阐释”不仅仅是为了针对“音乐文本”与“社会文本”这两种不同对象，而是贯穿始终。2.音乐学分析的“历史观”不仅仅是对音乐作品社会时代背景的考察，还是对音乐文本原型及其流变的考察。

## 二、关于音乐理论研究新材料、新方法、新成果的探讨与交流

国内音乐理论研究向来重视学术资源的发掘与应用。与会学者通过介绍西方学术著作的译著，介绍了新的学术观念及新的研究方法并讨论了这些学术资源该如何较好地运用于中国音乐理论研究中的问题；部分学者围绕古代及近现代音乐文献的发掘、整理、应用、古代乐器探究、近现代音乐家及其作品等方面展开了关于中国学术资源挖掘与应用之探讨；还有一批学者专注于新研究方法的开发与应用，他们的学术成果令人瞩目。

### （一）对西方学术资源的引介、吸收与运用

上海音乐学院杨燕迪教授以《谈音乐西学的引介、消化与再创新》为题介绍了其近年所做的译介工作，并分享了他在译介工作中的一些思考。他认为，翻译与引介，贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个历史。同时，中国的音乐学在西学引入的广度和深度上，尚需加力。接下来，杨燕迪教授为大家介绍了他主编的“六点音乐译丛”及“上音译丛”以及译介的一些工作方法，包括引介的途径及“再创新”和“再发展”等。总体来说，杨燕迪教授认为，我们当然应继续思考如何在引入的同时，如

何发掘中国的自己的东西，而目前的情况是，引入还太不够。

星海音乐学院任达敏教授以《〈剑桥西方音乐理论发展史〉给我们的启示》为题发言，介绍了其于2011年完成翻译并出版的托马斯·克里斯坦森《剑桥西方音乐理论发展史》。任达敏教授介绍了托马斯·克里斯坦森的学术团队、学术背景及《剑桥西方音乐理论发展史》一书的主要结构框架。他认为该书给我们的启示是：西方对音程包括和弦的协和与不协和的认知是如何发展的。

济南大学音乐学院郑中教授《译著〈节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐〉所引发的思考》为题，介绍了其与其导师张惠玲教授共同翻译出版的译著《节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐》。郑中探讨了在翻译过程中所引发的三个方面的思考：第一，从音乐创作技术的角度来探寻进入梅西安音乐世界的解码；第二，从创作技术到创作理念的角度来解读梅西安所受到的来自德彪西音乐的影响；第三，通过梅西安在整部著作当中采用的音乐分析的思维方式和操作路径带给我们的启发来解决当下音乐分析课程的教学中的一些困惑。

南京艺术学院班丽霞副教授以《艺术多棱镜中的派尔特——对其他艺术门类参与音乐传播与人文阐释的思考》为题，考察音乐接受包括音乐传播与阐释的相关问题。首先，班丽霞介绍了爱沙尼亚当代作曲家阿沃·派尔特的生平、影响及他的“艺术多棱镜”。其次，班教授介绍了当代艺术交汇视野中的派尔特。最后，班丽霞讨论了其他艺术门类参与下的音乐传播与人文诠释，并得出结论：1. 通过与其他艺术要素的呼应与对比，使音乐自身的隐性内涵得以彰显。2. 在新的背景与语义中赋予音乐前所未有的新的内涵。

中央音乐学院李晓冬副教授介绍了他的最新译著《从古典主义到现代主义——西方音乐文化与秩序的形而上学》（布里安·K. 艾特著）。李晓冬首先介绍了作者的生平与学术背景并介绍了该书的主要结构与内容以及相关的文献如《诺斯替宗教》、《没有约束的现代性》、《灵知主义与现代性》，等等。最后，李晓冬探讨了他在翻译工作中产生的一些想法——“当我们在谈论音乐的时候，我们在谈论什么?”回答是：“当然是在谈论音乐。然而在该书的启发下，有一个更好的答案：当我们讨论音乐的时候，我们似乎总是间接地谈论着比音乐自身更为广大的、深远的某类事物。”

上海师范大学明虹副教授以《宗教观念与音乐结构——解读古拜杜丽娜的宗教音乐创作》为题，介绍了古拜杜丽娜的创作特点——极具宗教性，并分析了其缘起与内涵。她认为，古拜杜丽娜是运用象征性的音乐语言和交错结构（亦称十字架结构）来诠释自己的宗教观念，并对这种交错结构作曲法进行了较为深入的解读。明虹同时认为，作曲家创作宗教音乐时通常会运用某种象征性的音乐结构来阐释自己的宗教观念。因此，学者可从影响作曲家的宗教观念入手，以期管窥其宗教观念与其作品相应的形式化过程间的逻辑关系。

### （二）对中国学术资源的发掘、收集、整理及运用

中央民族乐团张振涛研究员以《工尺谱解密》为题，介绍了其关于工尺谱解读方面的研究。张振涛提出一个重要的假说，认为工尺谱源于中国最古老的乐器——笙竽。张振涛通过讲解笙竽的结构及其制作工序、笙苗排序符号的创造过程等，逐步推演出笙竽工艺顺序符号向音乐谱字符号（工尺谱）的转换过程。张振涛随后介绍了以上观点的主要支撑文献——陈旸《乐书》，并择要解读了工尺谱中的部分谱字。张振涛提到，杨荫浏的学术思想是“立足实践”，而工尺谱的解读恰恰是根据工匠经验，从制作工序中找到答案及解决问题的途径。由此，他深深体会到了“立足实践”这一思想的精深之处。

西南大学音乐学院李方元教授以《〈吕氏春秋·古乐〉篇中的历史记忆与文化认同》为题探讨如何看待历史资料的问题。李方元首先介绍《吕氏春秋·古乐》是我国最早系统梳理音乐历史的文本，其涉及了古乐的多方面问题。接下来，李方元详细解析了《吕氏春秋》中所涉及的范围、人物、事件和乐本等内容，并由此分析出《古乐》篇反映出来的“古乐”面貌。李方元从中得出，“乐”之历史本身既是一种文化资源，谁拥有这一历史资源，谁即拥有了历史。其提出思考：关于对“历史”的理解，如果考虑到其中“历史记忆”的情况，我们又如何理解和看待历史资料中的“历史”呢？

星海音乐学院吴志武副教授以《〈九宫大成〉收入的明代朱有燉的杂剧作品研究》为题发表讲话。吴志武从吴梅的《奢魔他室曲丛》和《诚斋杂剧》中考出了《九宫大成》中收录有朱有燉的杂剧及其具体名称，并查出里面绝大部分内容出自《雍熙乐府》。吴志武通过对这些杂剧所进行的曲文、曲乐分析，对比了《九宫大成》与《雍熙乐府》曲文间的细微差别，并探讨了《九宫大成》收录朱有燉杂剧作品的时间。最后，吴志武指出，《北词宫谱凡例》及《南词宫谱凡例》所记述的内容证明了《九宫大成》所载乐谱大部分都不是朱氏杂剧的原谱。

沈阳音乐学院贺志凌副教授以《辽宁省博物馆藏九霄环佩琴的乐器工艺学初探》为题发表讲话。首先，贺志凌探讨了“乐器工艺学”这一概念。接下来，贺志凌介绍了“九霄环佩”一词的来历：九霄环佩是一类琴的名称，由蜀中雷氏所制作，主要存在于唐代。结合其名称，九霄环佩琴可被理解为能发出如从遥远处传来的仙乐飘飘般优雅琴音的琴。接下来，贺志凌用表格将包括辽宁省博物馆所藏九霄环佩琴在内的5张琴的情况综合呈现出来比较。最后，贺志凌运用乐器工艺学从各方面分析了辽宁省博物馆藏九霄环佩琴的特点并提出了其对古琴后续的一些工艺学思考。

南京艺术学院王晓俊副教授以《“礼”自“乐”出考论》为题发言。王晓俊指出：甲骨文中“乐”字写作“[illegible]”，是“木案”（或树）上设置二葫芦以祭祀“祖灵”的仪式的象形。晚周金文“乐”字写作“[illegible]”，即两“葫芦”之间增加了一个后世写作

“白”字的祭皿之形——“祖灵祭祀”中开始使用“盛食器”供奉祭品，可见，祭皿所代表的以剩余产品为标志的“供奉”意识后起于“祖灵崇拜”意识。这个后起的“供奉”意识也直接促进了“礼”字的产生：甲骨文中，“礼”字写作“豊”，其下部为“豆”（食肉器），上部为“玨”在凵中，即“象盛玉以奉神祇之器”。王晓俊据此认为，“礼”字的字形是“剩余产品”（肉食）和“货币”（玉器）并存之际才形成的，祭祀中以祭皿（盛食器、盛玉器）供奉的意识晚于祖灵（葫芦）崇拜意识。甲骨文中还有直接以“乐”作为供奉祭品的象形字，写作“豊”，这更证明祖灵崇拜的“乐”早于供奉祭品的“礼”。“礼”字出现，是生产力发展、剩余产品出现的结果。所以：“礼”之“供奉意识”源出于“乐”之祖灵意识，“礼”之供奉神祇的本义源出于“乐”之祭祀本义，早期的“礼”之仪式、功能依附于“乐”之仪式、功能而发展。最后，王晓俊提出，中国音乐的“崇祖”属性，在后世的发展中形成了非常重要的“乐教传统”。我们只有了解“乐”与“礼”的基本关系及数千年来由此关系衍生的一系列音乐传统，才有可能深刻认识中国音乐概念结构和行为体验的漫长历程，才有可能真正明确中国音乐的当代价值立场。

河南大学艺术学院副教授胡斌以《“新史学”视角下的〈操缦琐记〉研究——兼及对近现代琴史书写的思考》为题发言。作为现代早期上海古琴界的核心人物张子谦的古琴日记《操缦琐记》，该日记具有民史和地方史的特征。胡斌简要地介绍了日记中关于琴人活动的记录及张子谦对待这些事件的态度。从中可知，近现代琴人的思想与生活与我们大多数人的理所当然的想象完全不同。从而，胡斌提出疑问，面对传统文化的惯性思维和国家主流话语的“要求”，我们该如何书写历史？其指出，唯有细致补充生活史、民史、地方史的叙事逻辑，才能使近现代琴史最终呈现出一种“历史整合”。

星海音乐学院教授周广平以《岭南文化特质与冼星海的文化品格》发言。周广平教授说道，在中国近代历史上，独具特色的岭南文化孕育出冼星海等一大批在中国近现代音乐史上做出巨大贡献的音乐家。周广平首先概括了岭南文化的基本特质：勤劳务实、开放兼容、求变创新。他认为，一个地域的文化特质，是一个艺术家的文化品格形成的重要因素。因此，冼星海及其他岭南籍音乐在岭南文化的滋养下，最终形成了他们极具岭南文化特质的文化品格。对于这一群体的研究、并将他们身上所具有的特殊的文化品格传承下去是生活在岭南地域的音乐学子责无旁贷的任务。

### （三）新方法、新成果的探讨与交流

上海师范大学蒋存梅教授以《实证研究与数据》为题发表讲话，介绍了我们应如何运用实证研究方法为音乐学研究提供数据基础。蒋存梅提到，数据是实证研究最重要的部分，如何获得可靠的数据非常重要。实证研究有三个重要步骤：1. 收集；2. 统计；3. 解释。接下来，蒋存梅探讨了实证研究的核心内容：包括研究的背景和

假设、实证研究的具体方法、如何处理实证研究的结果、如何解释实证研究的结果四个方面。最后，蒋存梅补充说道，实证的方法对音乐美学研究是有积极意义的，只是很难对每个美学观点都能找到合适的方法来证明它。

中央音乐学院柯扬教授以《当代美国音乐美学研究的跨学科倾向及相关思考》为题发言。柯扬首先介绍其对美国音乐美学教育、研究的印象：大多数音乐院系并没有音乐美学专业和专职音乐美学工作者，但他们都或多或少地涉及美学。这种治学状态并没有削弱他们的研究，反而使他们的研究变得非常具有跨学科、有新意及个性化的特点。接下来，柯扬举例探讨了音乐美学跨学科研究的可能性。包括音乐美学与史学、社会学、心理学及文化批评的结合，等等。最后，柯扬提出他的两点感想：1. 音乐美学教育或应更强调多学科整合。2. 音乐美学研究的课题或将走向小型化、个性化。

中央音乐学院邢维凯教授以《关于音乐学研究对象与方法的再思考》发言。邢维凯指出，我国音乐学内部各分支学科的划分，通常是以研究对象的区别为依据的。但这种区别方式却不适用于“音乐美学”、“民族音乐学”等学科中。邢维凯认为，音乐学属下范围内的各个分支之间，所关注事物的“客观实在”这一层面实质并不存在根本区别。人们对该学科分门别类，是由于人们观察和认识这些现象的“思维视角”可能有所不同。因此，在音乐学学术研究中，学科门类、理论体系的划分都是相对的、次要的，而问题的研究、真理的探索才是学术追求的根本目标。

星海音乐学院教授周凯模以《音乐理论的“跨学科”研究浅议》为题发言。周凯模认为，“跨学科”理念在根本上，是对人类古代“整体性”思维的延续和呼应，而非所谓的“新兴”学理与方法。音乐理论分科研究并不是学者解释音乐的“终极行为”，学者应尽量不要执着于本学科方法而排斥他学科理念。周凯模提出“跨学科”方法使用的两点要求：1. 认真学习人类古代认识宇宙的思维方式；2. 踏实训练以“整体观”思维分析研究对象的能力。最后，周凯模简要介绍了其运用以上研究思维和方法而成的研究成果——“西方民族音乐学——百年轨迹之学科谱系概略”。

南京艺术学院杨健副教授以《音乐表演研究的可视化分析方法及其在综合课题中的运用》发言。他从以下几个方面来探讨音乐表演的可视化分析方法：1. 从音乐表演相关理论的构建、教学实践及目前国际学术前沿发展的普遍趋势等方面探讨可视化分析方法之主要价值意义。2. 可视化方法举例：如波形图、呈现音色变化的三维频谱、速度一力度曲线、IOI 曲线、演奏蠕虫等，以对格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》序曲的分析为例。杨健指出，可视化分析完全可以与历史背景、文本考证、谱面分析以及感性经验等进行无缝链接。针对音响细节的可视化分析对非西方音乐同样有效，因此该分析方法理应逐渐成为所有音乐专业师生的公共基础知识。

华南理工大学何平教授作即兴发言。何平认为，音乐分析是一个很重要的问题，除了对音乐本体进行分析，创作技法后面的美学思想也是非常重要的。他指出，不管

是作曲、演唱还是研究音乐学，音乐学者一定要知道跟音乐作品文本相关的任何知识。音乐学生到了研究生阶段或本科高年级还仅仅在学技术是不合适的。作曲研究者关心的是一部音乐作品，采用的是什么技术？而音乐学研究者则应发现，作曲家为什么要采用这种技术而不是其他技术？作品的背后隐含着什么思想？因此，不论我们是研究方向或音乐专长是什么，都应该关注到作品文本背后的一些事物。

## 三、关于音乐理论各学科中具体问题的研究与探索

目前，国内音乐理论研究呈“百家争鸣，百花齐放”之态势，各个学科蓬勃发展，富有生机。与会专家学者分别就各自关注的音乐美学、音乐史学、民族音乐学、乐律学、作曲理论等各学科中的前沿问题、热点问题进行了热烈的讨论。

### （一）音乐美学前沿问题探讨

上海音乐学院韩锺恩教授以《在音乐的声音中究竟能够听出什么——音乐学问域：感官事实如何构成先验存在》为题发言。韩锺恩通过分享其近期的几则音乐体验和教学经历，探讨作品中，协和与和协间的相和，以及自然与文化之间的对称关系之依据在何处？音乐如何引发人们的感动，我们究竟能听出什么？这些都需要美学去不断探索，将其呈现出来。音乐研究中涉及的许多问题都与本体相关，不论是“声”本体还是“听”本体，我们都应在自己的研究当中，将其作为重要原因放置，这是其本有的存在。而我们必须要通过自己的感官事实去不断逼近它。这是音乐美学所要追求的其中一条路径。

中央音乐学院副教授何宽钊以《音乐批评：形式与意蕴的勾连——中国音乐美学的应由之路》发言。何宽钊认为中国音乐美学的学科新成长点应该更多地关注音乐活态存在，而这种关注方式就是音乐批评。音乐批评并非通常所指的以个人现场感受为主的所谓乐评，而是具有理论深度的严肃的学术活动，其以深度阐释为旨归。他指出，音乐文化事业的批评，一端要基于音乐形式，另一端则基于文化，要实现音乐形式与文化的勾连，打通它们的渠道。此外，在中西音乐的发展历史中交错着异常复杂的权力关系，很多都可以进行权力的技术分析。总体来说，音乐批评，是中国音乐美学的应由之路。

西安音乐学院叶明春教授以《从“心”、“物”关系看中西音乐美学特质》为题发言。叶明春介绍，中国美学始终是以“心”“物”交感而产生“情感”来说明音乐的发生与本质。西方传统哲学则始终保持主客二分。叶明春赞同朱光潜提出的“美是主客观统一”的命题，认为其突破西方美学中主客二元对立的实体化思维模式，强调主客的契合及其“同一”。叶明春提到，在中国音乐美学界曾掀起了持续了24年的“音心对映论”论辩。现在，这场论辩虽貌似沉寂了下来，但他一直思考并追寻这场辩论

后面渗透出来的深层原因。并且认为，加强中西音乐美学学科范畴研究和学科独立性建设研究是非常必要的。

华南师范大学音乐学院黄汉华教授以《音乐符号行为链条中的身体问题之思考》为题发言。黄汉华首先探讨了乐谱文本的构成及其内涵，包括：标题、音乐术语、音符、特殊记号。接下来，他考察了乐谱文本的符号样式、符号功能之构成、乐谱符号与乐谱以外文本之互文关系、乐谱文本符号样式与音响运动样式、心灵一身体运动样式之关系等，并通过简约的图示探讨了乐谱文本在音乐符号行为链中的中介作用。最后，黄汉华谈及其关于身体在音乐符号行为中的作用之思考：（1）动力源的作用。涉及身体差异对于音乐音响发生的作用；（2）身体的能指、意指作用。

华南师范大学文学院张之为博士代戴伟华教授发言（共同撰写），题目为《音乐与词关系新探——曲调、曲辞、"词谱"阶段性区分的意义》。以下为论文概要：唐代词与音乐关系存在"由乐以选词"和"选词以配乐"两种情况。通过探讨柳永创作的词之特点，可窥视词在发生期时乐、辞结合的状态。首次依调填词带有指向性和示范性，而依辞和辞过程中"词谱"已实际存在并被应用。由曲调到曲辞，尚存在词和乐紧密结合的共生关系，而"词谱"的实际存在，词和乐就可以分离而独立存在。其后文人中有音乐知识和演唱能力的人，仍然执着于词体起源时的乐和辞关系而写作，其实这已不具有发生学的意义，只是不懈追求艺术精细的显示以及知识运用的满足。

中央音乐学院宋瑾教授以《分工视野中艺术音乐的10个文本》为题发言。宋瑾首先介绍了关于"文本"之指谓的几种观点。接下来，其将与音乐作品的相关行为分为：一条文化链，多种方式/过程及多类主体。随后，宋瑾介绍了其思考的8个文本（音乐厅方式）及10个文本（录音棚方式）的具体内容。接下来，宋瑾详细探讨了上述文本的内涵及它们之间的关系。他认为，10个文本之间具有非同一性，而10个文本统一的基础是心理学知觉恒常性原理。关于文本间性，宋瑾认为虽然不同过程，不同主体，不同性质，但全都指向一个作品，具有相关性。因此各有差异的文本之间具有互文性。

### （二）音乐史学、民族音乐学等相关问题之探讨

华中师范大学音乐学院陈永副教授以《当下中国区域音乐研究中之"史"的问题》发言。陈永认为，区域音乐学学术史研究，偏重区域音域的地域性、既往性，忽略区域音乐的历时性、当代性。形成了"区域音乐研究≈民族音乐研究"的学术基本事实。陈永提出，应重视学科的历史维度与学科视域的延融。"重写音乐史"的发起实际是受"重写文学史"的影响，学者可以借鉴文学史的学科经验。因此，音乐近现代史可与区域音乐、传统音乐研究结合，从而达到学科的相互融合，延融。今代学者应面向多学科维度，具有综合的视域。

华南师范大学音乐学院孔义龙教授《超越二十载 励溶后学心——从〈中国音乐文

物大系〉看中国音乐史学学科建设》为题发言。孔义龙介绍，《中国音乐文物大系》（以下简称《大系》）的研究、撰写工作从始至今已有25年。他认为，《大系》建构了中国音乐考古学的学科基础，其研究方法覆盖了音乐史论研究由表及里之过程，全面多样。《大系》作为一项学科协作的音乐学科单位立项，项目结题了但工作不止，非常特别。《大系》的撰写培养了今天老、中、青三代的健全梯队，影响深远。此外，《大系》团队所体现的优秀的学术精神、学术态度和学术心态是我们应看到和学习的。最后，孔义龙对撰写这部重典的带头人和他的团队致敬！

南京师范大学徐元勇教授以《我的近期音乐学术研究二题——野史史料与流行音乐》为题，介绍了其在野史史料、《明清俗曲流变研究》以及中国流行音乐等方面的研究成果。同时对其提出的“斜开唱法”以及他撰写的《通俗歌曲唱法教程》作出了教学实践效果的宣传。徐元勇呼吁，希望能有更多的音乐学者研究流行音乐，关注流行音乐的形态及其审美研究。

温州大学音乐学院赵玉卿教授以《关于姜白石俗字谱歌曲的宫调与音阶研究》为题发言。赵玉卿首先介绍，南宋姜夔所撰《白石道人歌曲》是中国音乐史研究中难得的宝贵资料。对这些歌曲进行深入研究，将其译成五线谱非常必要。赵玉卿认为，对白石道人俗字谱歌曲的研究中，在宫调问题上的分歧主要表现在黄钟律的绝对音高标准、调高标记及音阶等方面。在绝对音高标准问题上，其认为采用北宋时期的黄钟律高标准，即以D为黄钟作为姜白石俗字谱歌曲的音高标准应该是最接近于原貌的，这些俗字谱歌曲所采用的音阶则是“古音阶”形式。

杭州师范大学音乐学院教授孟凡玉以《功能视角：从〈蜥蜴求雨歌〉看“象龙致雨”仪式中的迷信与科学》为题发言。孟凡玉首先简要探讨了文化研究中的功能主义理论、我国古代礼乐观中的功能思想与内涵、当代仪式音乐研究中的功能及效应观念。接下来，孟凡玉介绍了《蜥蜴求雨歌》与“蜥蜴求雨”的风俗、记载文献与信仰基础。关于“象龙致雨”的迷信与科学，孟凡玉认为，“巫术是科学之前的科学”，求雨仪式中迷信与科学交织缠绕，水生动物的雨水预测功能就是其中显而易见的“科学”道理，也是龙图腾文化最基础、最深层次的内涵底蕴。

中国戏曲学院李晓天副教授以《戏曲音乐价值论》为题发言。李晓天首先提出两个问题：1. 长期以来，为什么我们的音乐正史甚少提及戏曲音乐？2. 戏曲艺术的价值在哪里？它的本质是什么？它现在的体裁形式是否适应现代后工业时代的发展模式？它今后的路该怎么走？接下来，李晓天重点探讨了以下问题：1. 戏曲音乐的哲学价值。2. 戏曲音乐的文化学价值。3. 戏曲音乐的美学价值。4. 戏曲音乐的传播学价值。李晓天认为，戏曲音乐最能体现中国民族音乐的本质特征，最能代表中国的独特神韵，其“名片”和“符号学”意义，具有普遍的社会价值。

福建师范大学音乐学院刘富琳教授以《三十年来的中日音乐比较研究——以主要学术期刊发表的论文为例》为题发言。刘富琳说道，中日音乐比较研究基础来自两个

传播路径：在古代，是中国音乐传入日本、影响日本；在近现代，是欧美音乐通过日本传到中国。刘富琳对三十年来主要学术期刊发表的相关研究进行了归纳并介绍了18年来，中、日音乐比较会议中两国学术交流的情况。刘富琳认为，中、日音乐比较相较于中国与其他邻国的音乐比较研究，学术成果是最为丰富的。目前，其他一些邻国如越南等也有留学生在中国，也许以后可以关注中国与其他周边国家的音乐比较研究。

### （三）音乐作曲技法与作品相关探讨

上海音乐学院副教授邹彦以《贝多芬〈$^{b}$E大调钢琴奏鸣曲〉（Op. 31—3）的隐性叙事》为题发言。邹彦受钱仁康教授及爱德华·T. 科恩理论之影响，认为音乐有自己一套的语法概念，各作曲家及其作品都有着不同的"叙事"方式。其认为可从实证性、历时性及思辨性三个方面解读作品的语义内涵。接下来，邹彦主要从实证和历时两个方面分析了贝多芬《$^{b}$E大调钢琴奏鸣曲》。结合该作品各乐章的音乐特征及其创作背景，邹彦使用了四组词描述了该作品的四个乐章：否定，讽刺，告别，新生。最后，邹彦强调了音乐修辞学与叙事学对于分析音乐作品的重要性。

中国音乐学院刘晓江副教授以《中国近代和声技法分析的三种模式》为题发言。刘晓江认为，对中国近代和声技法分析实际是对近代中国作曲家作品中的音高结构，即音高材料及其组织方式进行分析。题目中的三种模式是调性模式、调式模式、调中心模式。1. 调性模式主要指通过调性及其扩张来实现的音高材料的组织方式。2. 调式模式指通过调式拓展音高材料的音高组织方式。3. 调中心模式指既无典型的调性扩张特点，也无典型的调式综合特点的音高组织方式。最后，刘晓江使用了一个简明的图示，总结了三种模式的共时存在与历时发展。

华南师范大学音乐学院唐小波副教授以《史蒂夫一瑞奇对"相位移动"技法自我演进》为题发言，并从以下三个方面阐述了其论题：1. 简要介绍史蒂夫·瑞奇与相位移动之内涵。2.《钢琴相位》的"相位移动"激发特点。3. 史蒂夫·瑞奇对"相位移动"技法的自我演进。最后，唐小波总结道，史蒂夫·瑞奇从《钢琴相位》开始，创作了一系列"相位移动"作品并积极地发掘一种技法的潜在力量，延伸出了更多的应用形态，使其具有更强的适应性与灵活性。而就是这种创新意识，才使其"相位移动"作品构成了影响西方音乐历史的简约主义音乐风格中的又一道靓丽的风景线。

华南师范大学音乐学院魏扬副教授以《音程向位分析法》为题发言。"音程向位"分析法旨在分析音乐作品时对音乐前进中旋律音程的方向进行定向分析、对旋律音程与和声音程的尺寸进行定位描述。音程向位分析分为横向与纵向两种。横向主要指对作品中乐汇的发展、组织方式进行分析。其主要从微观的角度分析作品，精细至乐汇，从而观察其音乐语汇的组织方式。纵向则主要观察作品中音高的组织方式及其特

征。魏扬以鲁托斯拉夫斯基的《第四交响曲》为例进行了向位分析示例。

在论坛的尾声阶段，与会学者们展开了热烈的自由讨论，就音乐中的意义、重写音乐史相关问题、中国近现代音乐史学科建设问题等展开了进一步的讨论，并对此次论坛的举办及其学术意义给予了高度评价。正如谢嘉幸和方建军所认为的那样，探讨的结论并不重要，重要的是“对话”！这种跨学科的高层论坛使不同学科的、不同年龄层次的学者们云集在广阔的音乐学领域里，有利于增加交流、打破封闭。黄汉华在闭幕词中也认为，本次论坛范围广、信息量大，这种跨学科方式的交流有利于不同领域的专家学者相互交流、借鉴、启迪、促进，演讲者精彩的发言展示了我国中青年音乐学者扎实的理论功底、敏锐的问题意识、宽广的学术视野。希望音乐学界以后经常有这样的跨学科交流，从更高层次上推进我国当代音乐学研究的进一步发展。诚哉斯言！

**作者简介：**葛雅琳（1984— ），华南师范大学音乐学院助教。研究方向：音乐美学。

原载《音乐与表演》2013年第4期

上架建议：音乐理论




定价:54.80元